



TESIS DOCTORAL

RECONVERSIÓN DIGITAL EN EL MUNDO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA: EL NUEVO CINE DIGITAL ANDALUZ DESDE LA PERSPECTIVA DEL EMPLAZAMIENTO

Autor: Manuel Blanco Pérez

Directores: Prof. Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel y
Prof. Dr. Francisco José Cuadrado Méndez

Departamento de Literatura Española e
Hispanoamericana

Universidad de Sevilla

2017

ÍNDICE

Sommario	7
1. Introducción	17
2. Reconversión digital en el mundo de la industria cinematográfica: el nuevo cine digital andaluz	25
2.1. Estado de la cuestión	25
2.2. El cambio de modelo en la industria cultural audiovisual: del analógico al digital	26
2.3. Los nuevos oficios derivados de lo digital: nueva creación y las oportunidades del nuevo medio: análisis general desde una perspectiva global	26
2.4. Breve epitafio de los oficios extintos	27
2.5. Los oficios de nueva creación derivados de lo digital: nueva creación y oportunidades de la reconversión digital	30
2.5.1. Los drones y el audiovisual	30
2.5.2. Los tipos de drones	38
2.5.3. Los drones y sus aspectos legales	46
2.5.4. Las <i>steadicam</i> y los nuevos gimbals estabilizadores de tecnología digital... ..	48
2.5.5. Nuevos sensores digitales 4K en las cámaras profesionales de cine	63
2.6. La economía digital y su aplicación a la nueva industria cultural digital: el caso de la cinematografía andaluza	76
2.7. El sistema tributario del autónomo generalista: introducción a la figura del autónomo y su impacto en la economía española	80
2.8. La economía digital aplicada a la industria cultural: el modelo del <i>freelance</i> autónomo y sus particularidades con respecto al resto de autónomos	83
2.9. El <i>freelance</i> autónomo en la UE y su sistema tributario	86

2.9.1. Francia.....	86
2.9.2. Reino Unido	86
2.9.3. Italia	87
2.9.4. Alemania	87
2.9.5. Holanda	87
2.9.6. Portugal	88
2.10. Funcionamiento del sistema tributario de la industria creativa en España: el caso del "artista" aplicado al cine español	88
2.11. El IVA cultural español como obstáculo voluntario en el desarrollo de la industria cultural: análisis con datos	89
2.12. El estatuto de artista: análisis y aplicación en una comparativa en un sistema Rasch de su integración en el juego político español: las elecciones generales de 2015 y 2016.....	92
2.12.1. El estatuto del artista	92
2.12.2. El estatuto del artista en el programa del PSOE	97
2.12.3. El estatuto del artista en el programa del PP	99
2.12.4. El estatuto del artista en el programa de PODEMOS	100
2.12.5 El estatuto del artista en el programa de IU	102
2.12.6. El estatuto del artista en el programa del Ciudadanos (C's).....	104
2.12.7. Análisis comparado por el sistema de variables latentes del método comparativo RASCH	106
2.13. Conclusiones de la comparativa de método RASCH.....	125
3. Metodología: principios metodológicos y conceptuales.....	127
3.1 Consideraciones previas. Tipología y estructura del análisis.....	127
3.2 Tipología y estructura del análisis	133
3.3. Qué entendemos por cine andaluz	146
3.4. Noción de industria en el cine andaluz	157
3.5. Noción de generación en el cine andaluz.....	163
4. Análisis de cinco films andaluces estrenados entre 2012 y 2016	168
4.1. <i>Grupo 7</i> (2012), de Alberto Rodríguez.....	168
4.1.1. Contexto sociopolítico del film.....	168
4.1.2. Ficha técnica	170

4.1.3 Introducción a la obra	171
4.1.4. Sinopsis	173
4.1.5. Estructura de la película	174
4.1.6. Análisis del film	176
4.1.7. Interpretaciones	188
4.2. <i>La isla Mínima</i> (2014), de Alberto Rodríguez	193
4.2.1. Contexto sociopolítico del film	193
4.2.2. Ficha técnica	198
4.2.3. Introducción a la obra	200
4.2.4. Sinopsis	200
4.2.5. Estructura de la obra	201
4.2.6. Estructura de la obra	202
4.2.7. Interpretaciones	212
4.3. <i>El hombre de las mil caras</i> (2016), de Alberto Rodríguez	222
4.3.1. Contexto sociopolítico	222
4.3.2. Ficha técnica	223
4.3.3. Introducción a la obra	225
4.3.4. Sinopsis	226
4.3.5. Estructura de la película	226
4.3.6. Análisis del film	227
4.3.7. El hombre de las mil caras en el libro de Cerdán	245
4.4. <i>Techo y comida</i> (2015), de Juan Miguel del Castillo	252
4.4.1. Contexto sociopolítico	252
4.4.2. Ficha técnica	254
4.4.3. Introducción a la obra	256
4.4.4. Sinopsis	257
4.4.5. Estructura	257
4.4.6. Análisis del film	258
4.5. <i>Canibal</i> (2013), de Manuel Martín Cuenca	263
4.5.1. Contexto social del film	263
4.5.2. Ficha técnica	264
4.5.3. Introducción a la obra	265
4.5.4. Sinopsis	267

4.5.5. Estructura	267
4.5.6. Análisis del film	268
4.5.7. Interpretaciones del film	279
4.5.8. La figura del caníbal	280
4.5.9. Granada con nieve: el frío y la incomunicación.....	284
4.5.10. La fuerza del amor y su épica de los límites	287
4.6 Elementos comparativos en lo concerniente a la técnica digital.....	290
4.6.1. El plano secuencia en el nuevo cine digital andaluz: el caso de <i>Grupo 7</i> y <i>La isla mínima</i>	295
4.6.2. La ausencia de luz ante los nuevos sensores digitales: cómo la noche se volvió cine. El caso de <i>El hombre de las mil caras</i> y <i>Caníbal</i>	303
4.6.3. Los efectos FX del nuevo cine digital.....	306
5. La teoría del emplazamiento aplicada al lenguaje cinematográfico	320
5.1. El emplazamiento del espectador.....	325
5.1.1. El evento cinematográfico como simulacro	331
5.1.2. Niveles plécticos en el emplazamiento del espectador	341
5.1.3. Los elementos visuales y fílmicos como agentes catalizadores.....	349
5.1.4. La narración visual.....	392
5.2. El sonido en el nuevo cine digital desde una perspectiva del emplazamiento...	420
6. Conclusiones	426
Conclusioni	432
7. Glosario	437
8. Referencias bibliográficas / bibliografía	458
9. Filmografía.....	502
10. Anexos	504

SOMMARIO

Il primo film spagnolo filmato integralmente in digitale fu *Caótica Ana*, di Julio Medem, nel 2007. Oggi da oggi ancora non hanno fatto dieci anni da quello. Dopo di questo film arrivarono tanti altri films, e la industria ha cominciato a fare questo processo di adattamento a una innovazione che non è proprio una evoluzione logica come il cinema con suono oppure il technicolor: questa rivoluzione è quella della democratizzazione del cinema grazie ai costi produttivi dei films che, però ha fatto alla fine che la magia del cinema non sia solo un privilegio delle grande studi de produzione dal cinema: sia, in fatto, un medio di espressione più accessibili e democratico.

Anche, le innovazioni nel campo della ingegneria informatica, la robotica oppure la scienza aeronautica –tra gli altri– hanno propiziato che un film che due anni prima fosse sempre classificato come “low cost”, oggi abbia una finitura dignitosa come se fosse un film di superproduzione di Hollywood.

Inoltre, l’operazione di riconversione industriale dall’analogico al digitale è così importante che non c’è nessun posto lavorativo all’interno della industria che non sia influenzato: anche aspetti tradizionalmente minori come il rapporto dei spettatori con il film –soprattutto via *Social Media*–, oppure il marketing promozionale del film.

Gli studi su il nuovo cinema digitale sono ’in una fase embrionaria ancora. Certo che è appena nascita una nuova letteratura scientifica che ci fa un invito a riflettere su uno scenario ipotetico di *cinema digitale*, facendo un’applicazione dei concetti di creazione e messa in scena per i formati classici, il documentario e le produzioni interattive ibrido sperimentale. Però questa proposta ancora non è ancora un'altra cosa che un intento di abbozzo dal panorama della combinazione tra il cinema y la informatica.

Per tutto quello, questo lavoro che presentammo qua ha il obiettivi fondamentale di analizzare come la riconversione della industria della cinematografia ha affettato a questo settore strategico.

Non è proprio un lavoro di analisi della nuova tecnologia digitale (ma ci saranno dedicate qualche pagina su questo particolare) come di riflettere su come la nuova tecnica ha cambiato la maniera di girare un film in digitale, e come si può misurare il impatto di questa riconversione.

In queste pagine abbiamo voluto mettere in rapporto, di maniera trasversale, tre sfere differenti della creazione audiovisive, sempre, anche, dal punto de vista della prassi dal cinema.

In particolare, prima si analizzano i progressi della tecnologia che hanno permesso questo cambiamento industriale, principalmente nell'ambito della ingegneria ICT e la sua applicabilità nel campo della cinematografia.

Come risultato di quello, avremo occasione di riflettere sull'impatto della ristrutturazione in materia di occupazione lavorativa in Andalusia e come si legifera dal potere politico per incorporare le peculiarità della situazione all'interno del ingranaggio produttivo della industria cinematografica.

Quest'analisi ci porta a osservare, da un punto di vista empirico, come di vicino o lontano sono i diversi partiti politici spagnoli delle esigenze storiche del settore audiovisivo. E, quindi, vedremo come le due sfere sono unite in pratica analizzando cinque dei film più premiati andalusi (sia all'interno, sia all'esterno dei nostri confini). Questi cinque film sono pronti per incarnare il nuovo modo di produzione dell'industria che è già riconvertito la sua produzione al nuovo modello digitale.

L'analisi dei film sarà affrontata anche dalla “teoría del emplazamiento” (*teoría del collocamento*): uno strumento che integra l'analisi semiotico e sintetizza la scienza narratologica con le diverse condizioni che permettere la creazione cinematografica.

Riflettiamo più al dettaglio su come è organizzato questo lavoro. Dopo queste pagine introduttive a modo da primo capitolo, nel secondo capitolo rifletteremo su come l'industria è cambiata negli ultimi anni, ma soprattutto dal 2010 ad oggi.

In questo “stato delle cose” si osserverà che l'impatto è stato tale che i lavori tradizionali all'interno dell'industria (quelli che non sono stati colpiti dalla rivoluzione digitale) possono essere considerati una piccola minoranza. Come abbiamo visto, dagli attori al marketing –che fa la commercializzazione dei film-, tutti sono stati colpiti di maniera maggiore o minore.

È dimostrato che la maggior parte dei posti di lavoro in questo settore è stato appena creato da nuovo oppure riconvertito: nuovi uffici per i tecnici industriali, informatici, meccanici, ingegneri aeronautici o programmatori di software (tutti facendo un lavoro che fa solo cinque anni non esisteva). D'altra parte, è stata la riconversione digitale dei posti di lavoro che prima esistevano: il caso di *etalonatori*, che hanno cambiato i campioni di laboratorio per il software di editing, o gli *elettrichi*, che hanno cambiato il vecchio tungsteno per il LED moderno, per fare qualche esempio.

Abbiamo analizzato tecnicamente il motivo di questa rivoluzione, collegando il settore cinematografico ai settori molto forte (come per esempio i droni, che hanno cominciato a essere utilizzato nella finitura dei film andalusi), ottenendo un'estetica molto *mainstream*; i nuovi apparecchi basati su Arduino, come i *gimbals* o stabilizzatori, e, infine, la nuova tecnologia 4K delle nuove telecamere, che è il nuovo standard dell'industria americana ed europea, con cui hanno già adattato le nostre produzioni.

La seconda parte del secondo capitolo la dedichiamo ad analizzare il settore come industria. Per quello abbiamo riflettato sull'impatto economico del settore, collegandolo a nuove forme fiscali specifiche di supporto (nel campo dell'economia digitale) e come quello è filtrato attraverso l'azione politica del nostro paese, che con i governi successivi è stato modulante il suo impatto di questo settore nel PIL nazionale.

Analizziamo le esigenze specifiche del settore, come industria, e riflettiamo sulle misure che i lavoratori si sono proposte per migliorare le condizioni e il modo in cui contribuiscono allo Stato via imposte e tasse. Queste proposte sono state riflesse nel "statuto dell'artista", frutto di anni di lavoro, che comprende tutti i professionisti del cinema. Il mondo politico, furbo nella ricerca di copertura dei media, ci ha sorpreso ai membri di quest'ufficio integrando le rivendicazioni del settore ritenuto strategico per la nazione.

Pertanto, i rappresentanti di tutte le parti (o almeno i cinque più rappresentati della camera) sono stati integrati nei gruppi di lavoro e alla fine hanno incorporate le esigenze dei professionisti del settore audiovisivo ai rispettivi programmi. Abbiamo voluto fare un'analisi scientifica della vicinanza o lontananza di ciò che essi portano nei loro programmi per quanto riguarda lo "status dell'artista", per il quale abbiamo utilizzato il metodo RASCH comparativo.

Il capitolo tre l'abbiamo progettato sulla metodologia e la concettualizzazione scelto per l'analisi dei film dal quarto capitolo, e anche esporre alcune considerazioni sulla struttura prescelta. L'analisi filmica, come strumento, è iniziata con Barthes e l'analisi strutturalista negli anni sessanta del secolo scorso. Poi è arricchito dalla filiale psicologista che incarnano i classici Mitry e Metz –opposti a una tradizione storiografica neoclassica (Sadoul) -.

Già negli anni '80 è nascita un ramo anti-structuralista guidato dalla scuola americana dei Bordwell, Staiger e Thompson. Poi finirà negli anni novanta, nel cosiddetto "post-strutturalismo", che si svilupperà legata al pensiero postmoderno e il decostruzionismo.

La nostra proposta è di studiare le opere soprattutto dal punto di vista tecnico, ma completando con una vista in interpretativa dalle scienze sociali che ci permette di riflettere suggestivamente nell'analisi dei film.

Questi film sono stati scelti dal significato tematico nella storia della nostra comunità, in Andalusia, che colpisce il contesto spagnola in generale: dalla ricostruzione sociale e politica nella nascente democrazia spagnola dell'isola minima,

la struttura interna di uso coercitivo della violenza lo Stato nel consolidamento democratico in *Uomo dai mille volti* e *Gruppo 7*, o le conseguenze sociali di pratiche fraudolente di crisi bancarie -in nostro tetto spagnolo-alimentare, passando infine per argomenti ricorrenti il perdono, il peccato, l'isolamento e la redenzione nella nostra società, ma avvicinato da una nuova prospettiva, nel caso del lavoro *Cannibal*.

In questo capitolo anche affrontare quello che intendiamo per il cinema andaluso, e se non abbiamo un settore industriale in Andalusia nel film, oltre a riflettere se c'è una "generazione" nel nostro cinema andaluso.

Questi sono stati scelti dal significato del tema nella storia della nostra comunità, in Andalusia, che colpisce a il contesto spagnolo in generale: dalla ricostruzione sociale e politica nella nascente democrazia spagnola de *La isla mínima*, a la struttura del potere de lo Stato e il uso coercitivo della violenza e il consolidamento democratico in *Grupo 7*, o le conseguenze sociali di le pratiche fraudolente della crisi bancarie spagnola -in *Techo y comida*-, passando, per finire, gli argomenti ricorrenti di perdono, il peccato, l'isolamento e la redenzione nella nostra società, ma avvicinato da una nuova prospettiva, nel caso di *Canibal*.

In questo capitolo anche affronteremmo quello che intendiamo per il cinema andaluso, e se non abbiamo un settore industriale in Andalusia nel film. Anche dobbiamo riflettere se c'è una "generazione" nel nostro cinema andaluso.

Il quarto capitolo è dedicato all'analisi di ogni una delle cinque opere selezionate. Abbiamo voluto analizzare gli ultimi tre film del regista Alberto Rodríguez: *Grupo 7*, *La isla mínima*, e *El hombre de las mil caras*. Per essere il riferimento più grande dal cinema andaluso, per la loro finitura estetica e tecnica e, perché, oltre ad essere film in cui è stato utilizzato solo la tecnologia digitale, questa tecnica è stata utilizzata per narrare una parte del nostro paese che sembra rivelatrice. In tutti tre film, che sono stati inquadrati da pochi anni (dal 1980 di *La isla mínima* al 1987 di *Grupo 7* oppure 1984 in cui s'inizia *El hombre de las mil caras*), si rivela un ambiente particolarmente interessante d'osservare nel momento attuale in la Spagna.

I tre film sono parte di un'Europa sconvolta che ha appena superato per un decennio

gli anni del piombo, con la guerra fredda appena finita e anche con alcuni conflitti sociali al interno della orbita Sovietica e suoi paesi satelliti, che –acanto a oltre condizionanti– significarono la caduta del muro di Berlino e, due anni dopo, il crollo di tutto l'impero sovietico, cosa che ha notevolmente influenzato il cuore dell'Europa.

Nella situazione occidentale, la democrazia spagnola nascente cerca dei modi per consolidarsi pochi anni dopo il tentativo di colpo di stato pro-Franco di Tejero nel 1981. Sono anni di cambiamenti drastici: l'autarchia controllato della Spagna di Franco è diventata un afflusso di culture diverse, spesso di molto contraste, e con il risorse statali superati. La droga (in tutte le forme) entra nel paese in fretta e il terrorismo e “la guerra sporca” contro di loro da parte dello Stato.

Il quarto capitolo è dedicato all'analisi di ciascuna delle cinque opere selezionate. Abbiamo voluto analizzare gli ultimi tre film del regista Alberto Rodríguez: Gruppo 7 isola minima e l'uomo dai mille volti, essendo il riferimento più recente funziona cinema andaluso, per la loro finitura estetica e tecnica e, perché, oltre ad essere film in cui è stato utilizzato solo la tecnologia digitale, questa tecnica è stata utilizzata per narrare una parte del nostro paese che sembra rivelatrice. In tutti e tre i film, che sono impostati in separati da pochi anni (dal 1980 isola minimo 1987 a Gruppo 7 al 1984 che inizia L'uomo dai mille volti), si rivela un ambiente di volte in cui ci sembrava particolarmente interessante osservare il momento attuale come nazione si trovano ad affrontare. I tre film sono parte di un'Europa sconvolta che ha appena superato un decennio da quando il piombo, con la guerra fredda allo stremo e anche con alcuni conflitti sociali in Unione Sovietica ei suoi paesi satelliti, a eventualmente, altri IFS -sumado significa la caduta del muro di Berlino e, due anni dopo, il crollo di tutto l'impero sovietico, che ha notevolmente influenzato il cuore dell'Europa. Nel mondo occidentale, la democrazia spagnola nascente cerca dei modi per consolidare pochi anni dopo il tentato colpo di stato pro-Franco Tejero nel 1981. Sono anni di cambiamenti drastici: l'autarchia controllato Spagna di Franco è stata passata al massiccio afflusso di culture, spesso contrastanti, e con risorse statali ridotto al minimo. La droga (in tutte le forme) entra nel paese in fretta e il terrorismo e la guerra sporca contro di lui da parte dello Stato.

Per quanto riguarda al lavoro de Del Castillo, *Techo y comida*, il contesto è anche

politico. Il 2008 ha visto il crollo della bolla immobiliare negli Stati Uniti, tra la fine del 2007 e all'inizio del 2008, provocando la cosiddetta "crisi dei subprime". L'impatto è stato in crescendo e, con una velocità sorprendente, prima ha infettato il sistema finanziario degli Stati Uniti e poi l'internazionale, che ha provocato una profonda crisi di liquidità. La crisi ha colpito tutto occidente, ma soprattutto in Spagna, un paese in cui la sua economia era particolarmente fragile (infatti, una *bolla*). Il numero delle vittime in Spagna è salito a livelli mai raggiunti.

Inoltre, ha battuto alcuni gruppi particolarmente, come gli immigrati, giovani, anziani e "preferentistas". Da maniera specifica, il comportamento della banca nell'assunto de "los desahucios" (espulsione forzata per i poliziotti della casa) è stato specialmente crudele. Prima de la crisi era generalizzata la firma di un credito ipotecario in cui i genitori del interessato erano la garanzia ("los avalistas"). Quando spacca il sistema bancario spagnolo, la banca chiede i alloggi di quelli che non potevano pagare la casa, ma anzi i alloggi di tutto quelli che abbia fati di "avalista" del suo figlio, del suo nipote, del suo fratello, del suo padre, del suo famigliare.

Comunque, con soldi pubblici lo stato spagnolo ha fatto un primo decreto salva-banca (di 100.000.000.000 €) e mentre, la banca ha espulso della sua casa a 400.000 famiglie. Questo è il contesto del film e la base da cui si sviluppa la sua narrativa. Inoltre, l'azione del film è ambientata a Jerez de la Frontera, una città dove la crisi si rivela particolarmente cruenta e dove il debito comunale diviso per i cittadini è la più alta in Spagna. Il film, *low coast*, ha messo di fronte a una realtà che, fino a quel momento, tutti nel paese sembrava schivare. Vi pare fondamentale come via *low coast* si è potuto costruire un potente film così, e come porta a compimento il concetto di cinema digitale, brillantemente risolto nel tecnico e anzi, uno strumento per la consapevolezza sociale.

Per quanto riguarda quest'ultimo film proposto, dell'andaluso Manuel Martín Cuenca, *Caníbal* (Cannibal), possiamo dire che desideriamo eccellente com'è stato risolto in digitale un film che in analogico –come ha detto tante volte il suo regista-, non sarebbe stato possibile girare. Il film è una riflessione intelligente e suggestiva sulla idea di peccato, la redenzione e l'isolamento sociale, le paure e la nostra capacità di perdono.

Situato in una fredda Granada, notturna, con un personaggio principale molto ambivalente, il sarto Carlos (interpretato magistralmente dall'attore Antonio de la Torre), narra la vita di un mostro umano, differente, che potrebbe essere chiunque di noi. Parallelamente alla lettura sociale, dal punto di vista tecnico siamo interessati nel modo in cui la tecnologia digitale ha salvato un progetto che altrimenti non avrebbe mai visto la luce.

In quinto capitolo, a modo di marco teorico transdisciplinare, abbiamo partito dalla “teoría del emplazamiento” formulata per il Professor Manuel Angel Vázquez Medel, interpretandolo nell'ambito cinematografico di studio: l'analisi dei cinque film andalusi in cui produzione si è rivelata essenziale nuove tecnologie digitali e, più di questo, la nuova modalità di produzione dell'industria cinematografica.

La “Teoría del emplazamiento” cerca di costruire una riflessione per costruire una migliore comprensione della teoria comunicativa e, di conseguenza, per comprendere il significato della realtà umana.

Pertanto ci porta, in prima fase, in un unico posto nel mondo (le città di colonizzazione delle Andalusia ovest, Siviglia, Granada, Jerez de la Frontera e Madrid). In seconda fase, vi porta nel cronotopo (*crono*, tempo e *topos*, luogo), applicandolo all'oggetto di studio: il passaggio dalla dittatura franchista alla democrazia (il popolo di colonizzazione), l'arrivo della Expo '92 di Siviglia, oppure la società di oggi da un punto de vista molto insolito (a Granada), la crisi umanitaria nel paese (esemplificato a Jerez de la Frontera) o gli anni '90 e gli anni turbolenti del nuovo stato spagnolo (a Madrid ... ma anche a Parigi, e Laos).

Si è compiuto, a nostro avviso, gran parte della retorica della “Teoría del emplazamiento” in gli aspetti elencati di seguito. In primo luogo, l'eraclitismo: presente in nostri cinque film (la vita come relato: il soggetto come protagonista assoluto). In secondo luogo, la ponderazione del punto di vista dell'alterità per capire al complementare (si controlla nei nostri cinque film: ci permettono di entrare nella pelle di una madre con un bambino che ha fame per la crisi, un cannibale che mangia le donne che adorano, o la Spagna che non potremmo vivere della transizione e la costruzione della modernità con l'Expo o, per ultimo, niente di meno che entrare

nelle viscere della “guerra sporca” dello stato labirinti spagnoli ei successive spie, spacciatori, delinquenti, uomini armati).

Altri aspetti in cui insiste la “Teoría del emplazamiento” è quello di mettere l'accento sulla *metanarrazioni* che con ogni momento storico porta una visione che integra (o impreca, se fosse necessario) la visione monofonico imposta dal pensiero unico.

Se, come ha definito il professore Vázquez Medel, "interpretare il mondo è una maniera di contribuire alla sua trasformazione" non c'è dubbio che questi film, al di là della tecnica con cui sono stati girati, modificati e distribuiti sono, prima di tutto, una visione della storia recente di Andalusia che ci permette di conoscere molto più profondamente la nostra grammatica storica come popolo: nel recente passato ma anche pure al calore dei nostri giorni. Nell'interpretazione del “Emplazamiento” abbiamo analizzato la risorsa chiave del cromatismo come parte del discorso dei film. È stato interessante notare che nel colorismo nell'era analogica è stato ottenuto con filtri e etalonadores chimici, e invece ora nell'era digitale, si ottiene con una amalgama di software specializzato che lo sostituisce.

Ma di là dalla tecnica, è stato nel nostro processo di vitale importanza analizzare il colorismo come fonte espressiva e il collegamento con le principali teorie di cromatismo: non è, e non può essere in alcun modo casuale il colore a seppia - tabacco del film *La isla mínima*, come non sono casuale il non-saturato colore di *Techo y comida*, o i toni contrastanti radicalmente di *Caníbal*. Allo stesso modo, quei colori che emulano 35 millimetri (Tmax film) del *Grupo 7* o il colore contrapposte e blue di *El hombre de las mil caras* non poteva essere una coincidenza di colore. Ogni tono ha, com'è riportato nella letteratura scientifica del capitolo stesso, una dimensione della psicologia e quindi, della percezione stessa del ricettore dei film.

Abbiamo anche riflettuto su i dettagli tecnici dei concetti come sono: piano, strato, testura. Tutti questi concetti, anche se già esistevano in tecnologia analogica, ci sono riscritti e reinterpretati nel nuovo modello di produzione digitale, cambiando così per sempre il discorso proprio filmico. Quest'ultimo è stato analizzato nella parte finale di questo capitolo, dove abbiamo potuto riflettere sulle conseguenze delle modifiche tecniche digitali applicate alla narrazione visiva: lo spazio, il tempo, la parola, il

discorso e, in ultima, anche in dimensione sonora.

Completa questo lavoro le principali conclusioni che abbiamo raggiunto in ogni capitolo, così come la bibliografia –aggiunta con una vasta selezione di letteratura sui temi specifici trattati–, la bibliografia citata e la filmografia e annessi.

In questo lavoro abbiamo voluto, quindi, descrivere una panoramica del settore cinematografico andaluso da oggi, dopo la rivoluzione che ha portato alla riconversione della tecnologia digitale. Per fare questo, ci siamo concentrati su tre aspetti che, pur indipendenti l'uno dall'altro, hanno in comune la loro capacità di spiegare i dettagli che hanno portato a questi cambiamenti: Aggiornamenti nella tecnica, il ruolo dell'industria audiovisiva come un motore economico, e la prospettiva della “teoría del emplazamiento” applicata al analisi semiotico cinematografico, tutte esemplificato nell'analisi dei cinque film andalusi.

1. INTRODUCCIÓN

La primera película española rodada íntegramente en digital fue *Caótica Ana*, de Julio Medem, a finales de 2007. Al tiempo de estas líneas aún no se ha cumplido una década desde entonces. Tras dicho film vinieron otros muchos, y la industria empezó a adaptarse a algo que, más que una innovación en su propia historia (como así lo fue en su día el sonido o el technicolor), supone una auténtica revolución: la del abaratamiento de los costes productivos hasta tal punto que, gracias a estos cambios, la magia del cine ha dejado de ser un privilegio solo al alcance de grandes productoras para convertirse en un medio de expresión mucho más accesible y democratizado. Asimismo, innovaciones en el campo de la ingeniería informática, la robótica o la ciencia aeronáutica entre otros ámbitos, han propiciado que un film que hace apenas unos años fuera catalogado de “cine de bajo presupuesto” hoy tenga acabados tan dignos como la mayor de las superproducciones. Además, la reconversión que se ha producido desde el cine del analógico al digital es de tal magnitud que no hay ni un solo aspecto del sector audiovisual que no haya sufrido grandes cambios, incluso aspectos considerados antes menores como la relación con los espectadores –a través, fundamentalmente, de los *social media*– o la promoción de los films.

Los estudios sobre el nuevo cine digital se encuentran en una fase aún embrionaria. Comienza a aparecer bibliografía que nos invita a reflexionar sobre una posible idea de cine digital, intentando aplicar conceptos de creación y puesta en escena para los formatos de ficción clásicos, el documental y las producciones interactivas híbridas experimentales. Pero de momento el intento no ha ido mucho más allá de trazar un panorama de la combinación entre el cine y la informática.

En este contexto, el trabajo que aquí presentamos tiene el objetivo fundamental de analizar cómo la reconversión de la industria cinematográfica ha afectado a este sector. No nos vamos a fijar tanto en la nueva tecnología digital (aunque le dedicaremos

algunas páginas) como en la manera en que la forma industrial de producción de cinematografía ha cambiado gracias a la técnica, y cómo se mide dicho impacto.

En estas páginas hemos querido poner en relación, de manera transversal, tres esferas diferentes de la creación audiovisual, siempre, además, desde la propia praxis del cine. En particular, analizaremos primeramente los avances en la tecnología que han permitido este cambio de la industria, fundamentalmente en el ámbito de la ingeniería TIC y su aplicabilidad en el sector de la cinematografía. Como consecuencia de ello tendremos oportunidad de reflexionar sobre el impacto de dicha reconversión en el empleo andaluz y cómo se legisla para asumir las peculiaridades del entorno dentro del engranaje productivo el sector del cine. Este análisis nos llevará a constatar, desde el punto de vista empírico, cómo de cerca o lejos están los diferentes partidos políticos de las demandas históricas del sector. Y, como consecuencia, veremos cómo ambas esferas se unen en la práctica, analizando cinco de los films andaluces más premiados (tanto dentro como fuera de nuestras fronteras), que encarnan la nueva manera de producción de la industria que ya ha reconvertido su producción al nuevo modelo digital. El análisis filmico será abordado, además, desde la teoría del emplazamiento: una herramienta que complementa el análisis semiótico y que sintetiza la ciencia narratológica con los diferentes condicionantes que propician la creación cinematográfica.

Veamos con más detenimiento cómo se organiza este trabajo. Tras estas páginas de introducción que hacen las veces de primer capítulo, en el capítulo dos reflexionamos sobre cómo la industria ha ido mutando en los últimos años, pero muy especialmente desde 2010 a nuestros días. En este estado de la cuestión observaremos que el impacto ha sido tal que los trabajos tradicionales dentro de la industria (aquellos que no se han visto afectados por la revolución digital) apenas pueden considerarse una minoría. Como hemos podido observar, desde los actores a los comunicólogos encargados del marketing de los films, todos ellos se han visto afectados en mayor o menor medida. Y queda probado que la mayor parte de empleos de este sector han sido de nueva creación o reconvertidos en su totalidad: oficios nuevos para ingenieros industriales, informáticos, mecánicos, ingenieros aeronáuticos o programadores de *software* (todos ellos realizando un oficio que hace

apenas cinco años no existía). Por otro lado, se ha producido la reconversión hacia el digital de otros oficios que ya existían con anterioridad: es el caso de los etalonadores, que han pasado del laboratorio y las probetas al manejo del *software* de edición, o de los eléctricos, que han cambiado el viejo tungsteno por los modernos LED, por poner algunos ejemplos.

Hemos analizado técnicamente a qué se debe esa revolución, vinculando el cine a sectores de mucho empuje, como la industria de los drones, que han empezado a usarse en el acabado de las películas andaluzas, consiguiendo una estética muy *mainstream*; los nuevos aparatos basados en placas libres Arduino, como los gimbals o estabilizadores, y, por último, la nueva tecnología 4K de las nuevas cámaras, que es el nuevo estándar de la industria americana y europea, a la que ya se han adaptado nuestras producciones.

La segunda parte del segundo capítulo la dedicamos a analizar el sector en tanto industria. Para ello reflexionamos sobre el impacto económico del sector, vinculándolo a nuevas formas tributarias específicas del medio (en el ámbito de la economía digital) y cómo ello queda tamizado por la acción política de nuestro país que, con los sucesivos gobiernos, ha ido modulando el impacto que tiene este sector en el PIB nacional. Analizamos las necesidades específicas del sector, en tanto industria, y reflexionamos sobre las medidas que los propios trabajadores han propuesto para la mejora de las condiciones y de la manera en que aportan al Estado a través de los distintos impuestos y tasas. Estas propuestas se recogieron en el “Estatuto del artista”, fruto de años de trabajo, que incluye a todos los profesionales de la cinematografía. El mundo político, hábil en la búsqueda de repercusión mediática, nos sorprendió a los integrantes de este oficio haciendo suyas las reclamaciones del sector por considerarlo estratégico para la nación. Por ello, representantes de todos los partidos (o al menos de los cinco con mayor representación) se integraron en mesas de trabajo del sector, se reunieron con partes implicadas y finalmente incorporaron las demandas de los profesionales del audiovisual a sus respectivos programas. Hemos querido hacer un análisis científico de la proximidad o lejanía de lo que portan en sus programas con respecto al “estatuto del artista”, para lo que hemos empleado el método comparativo RASCH.

El capítulo tres lo hemos destinado a la metodología y conceptualización escogidas para el análisis fílmico que hacemos en el capítulo cuatro, así como a exponer ciertas consideraciones y la estructuración escogida. El análisis fílmico que, a modo de herramienta, proponemos, arranca con Barthes y su análisis estructuralista en los sesenta del siglo pasado. Posteriormente éste se enriquece con la rama psicologista que encarnan los clásicos Metz y Mitry –enfrentados, a su vez, a una tradición historiográfica neoclásica (Sadoul)–. Ya en los años 80 nace una rama antiestructuralista capitaneada por la escuela norteamericana de los Bordwell, Staiger y Thompson, para desembocar, en los 90, en el llamado “postestructuralismo”, que nace vinculado al pensamiento postmoderno y el deconstruccionismo. Nuestra propuesta es la de estudiar las obras principalmente desde el punto de vista técnico, pero complementándolo con una visión interpretativa transversal desde las ciencias sociales que nos permita reflexionar de forma sugerente en los análisis de los films. Estos han sido escogidos por la trascendencia temática en la historia de nuestra comunidad, Andalucía, que afecta al contexto español en general: desde la reconstrucción sociopolítica en la incipiente democracia española en *La isla mínima*, a la estructura interna del uso coercitivo de la violencia por parte del Estado en la consolidación democrática en *El hombre de las mil caras* y *Grupo 7*, o las consecuencias sociales de las prácticas fraudulentas por parte de la banca en nuestra crisis española –en *Techo y comida*–, pasando, por último, por los temas recurrentes del perdón, el pecado, la incomunicación y la redención en nuestra sociedad, pero abordadas desde una perspectiva novedosa, en el caso de la obra *Caníbal*. En este capítulo también abordamos qué entendemos por cine andaluz, y si tenemos o no un sector industrial en Andalucía en lo cinematográfico, además de reflexionar sobre si estamos ante una “generación” dentro de nuestro cine andaluz.

El capítulo cuatro está dedicado al análisis de cada una de las cinco obras seleccionadas. Hemos querido analizar las tres últimas películas del director Alberto Rodríguez: *Grupo 7*, *La isla mínima* y *El hombre de las mil caras*, por ser las más recientes obras de referencia del cine andaluz, por su acabado estético y técnico y porque, además de ser films en los que sólo se utilizó la tecnología digital, se usó dicha técnica para narrar una parte de nuestro país que nos parece reveladora. En los tres films, que están ambientados en momentos separados por apenas unos pocos

años (desde 1980 de *La isla mínima* a 1987 en *Grupo 7* pasando por 1984 en que arranca *El hombre de las mil caras*), se pone de manifiesto un entorno sobre el que nos parecía especialmente interesante fijarnos en el momento actual que, como nación, atravesamos. Los tres films se enmarcan en una Europa convulsa en la que apenas ha transcurrido una década desde los años del plomo, con la guerra fría dando sus últimos coletazos y, además, con unos conflictos sociales en la Unión Soviética y sus países satelitales que, a la postre, significarían –sumado a otros condicionantes– la caída del muro de Berlín y, dos años después, el desmoronamiento de todo el imperio soviético, lo que afectó sobremanera al propio corazón de Europa. En ese contexto occidental la incipiente democracia española busca la forma de consolidarse apenas unos años después del intento del golpe de estado pro-franquista de Tejero en 1981. Son años de cambios drásticos: de la autarquía controlada de la España de Franco se pasó a la entrada masiva de culturas, a menudo contrapuestas, y con unos recursos estatales desbordados. La droga (en todas sus formas) entra en el país de manera apresurada, así como el terrorismo y la guerra sucia contra él por parte del Estado.

Con respecto a la obra de Del Castillo, *Techo y comida*, el contexto es igualmente político. En 2008 se produjo el colapso de la burbuja inmobiliaria en Estados Unidos que, entre finales de 2007 e inicios de 2008, provoca la llamada “crisis de las hipotecas *subprime*”. Las repercusiones fueron *in crescendo* y, con una pasmosa velocidad, primero contagiaron el sistema financiero estadounidense y después el internacional, lo que trajo consigo una profunda crisis de liquidez. La crisis afectó a todo occidente, pero de manera muy especial a España, país cuya economía era particularmente frágil (exactamente una *burbuja*). El número de damnificados en España se disparó hasta límites nunca alcanzados. Además, afectó a algunos colectivos muy particularmente, como inmigrantes, jóvenes, ancianos preferentistas y, de forma muy severa, a las personas sujetas a una hipoteca que ya no pueden pagar y que acaban desahuciadas. Es en ese contexto donde se ubica este film y la base desde la que se desarrolla. Además, la acción de la película se sitúa en Jerez de la Frontera, ciudad donde la crisis resulta ser especialmente cruenta y donde la deuda municipal dividida por ciudadano es la más alta de toda España. El film, de muy bajo presupuesto, puso rostro a una realidad que, hasta ese momento, todo el mundo en el

país parecía esquivar. De él nos interesa sobremanera cómo con tan poco presupuesto se pudo armar un film tan potente y cómo también, de alguna manera, *plenifica* el concepto de cine digital pues, además de estar brillantemente resuelto en lo técnico, cumple una misión social en tanto herramienta para la toma de conciencia social.

Con respecto al último film propuesto, del también andaluz Manuel Martín Cuenca, *Caníbal*, podemos decir que nos apasiona la manera en que se resolvió, por vía de lo digital, algo que desde lo analógico nunca se hubiera podido rodar. El film es una inteligente y sugerente reflexión sobre la idea del pecado, la redención y la incomunicación social, nuestros miedos y nuestra capacidad de perdón. Ambientada en una Granada fría y nocturna, con un personaje principal muy ambivalente, el sastre Carlos (interpretado de forma soberbia por Antonio de la Torre), narra el asunto y trasunto de un monstruo diferente, de un monstruo humano, del monstruo que, aunque de manera parcial y tamizada, podríamos ser cualquiera de nosotros. Además de la sugerente lectura social, desde el punto de vista técnico nos interesa porque en ella la técnica digital salvó un proyecto que, de otra manera –tal y como reconoce su propio director de fotografía– jamás hubiera visto la luz.

En el capítulo cinco, que hace las veces de un marco teórico transdisciplinar, hemos partido de la teoría del emplazamiento que formulara en su día el profesor Manuel Ángel Vázquez Medel, interpretándola dentro del objeto de estudio que nos ocupa: el análisis de los cinco films andaluces en cuya elaboración se ha mostrado imprescindible la nueva tecnología digital y, más que eso, el nuevo modo productivo de la industria cinematográfica.

La teoría del emplazamiento busca la construcción de una mirada que edifique una mejor comprensión de la teoría comunicativa y, a consecuencia de ello, de la significación para entender la realidad humana. Por ello nos emplaza, en una primera instancia, en un lugar en el mundo (los pueblos de colonización de las marismas andaluzas de occidente, Sevilla, Granada, Jerez de la Frontera o Madrid). En segundo lugar, nos emplaza en el *cronotopo* (de *crono*, tiempo y *topos*, lugar), siguiendo con el objeto de estudio: la transición de la dictadura a la democracia (los pueblos de colonización de las marismas andaluzas de occidente), la llegada de la Expo'92 en

Sevilla, la sociedad en la actualidad desde un punto de vista nada habitual (en Granada), la crisis humanitaria del país (ejemplificado en Jerez de la Frontera) o los convulsos años 90 y los años duros de las cloacas del nuevo estado español (en Madrid... pero también en París, o Laos).

Se cumple, a nuestro modo de ver, buena parte de la retórica del emplazamiento en aspectos tan destacados como los que enumeramos a continuación. En primer lugar, el *eraclitismo* que se da en las cinco cintas (en todas se trata de la vida como relato, es decir: el sujeto como protagonista absoluto). En segundo lugar, la ponderación del punto de vista de la otredad para entender al complementario (se da en nuestros cinco films, que nos permiten meternos en la piel –nada menos– que de una madre con un hijo que pasa hambre por la crisis, un caníbal que devora con sus manos a las mujeres que ama, o la España que no pudimos vivir de la transición y la construcción de la modernidad con la Expo o, nada más y nada menos, que entrar en las vísceras de las cloacas del estado español y sus subsiguientes laberintos de espías, narcotraficantes, malhechores o pistoleros). Otros de los aspectos en los que insiste el emplazamiento es el de poner el foco en los metarrelatos que con cada momento histórico marcan una visión poliédrica que complementa (o impreca, llegado el caso) la visión monofónica que impone el pensamiento único. Si, como definía el propio profesor Vázquez Medel, “interpretar el mundo es contribuir a su transformación” no cabe la menor duda de que estos films, más allá de la técnica con la que fueron filmados, editados y distribuidos, más allá del impacto que puedan tener en el empleo dentro del sector y su cercanía o no en la trastienda política son, ante todo, una visión de la historia reciente de Andalucía que nos permite conocer de manera mucho más poliédrica nuestra propia gramática histórica como pueblo: en el pasado reciente pero también al calor de nuestros días. En la interpretación del emplazamiento en una clave cinematográfica hemos analizado el recurso del cromatismo como parte del propio discurso de los films. Nos era interesante reseñar que en la era analógica el colorismo se obtenía con filtros y etalonadores químicos y ahora, en la era digital, se consigue con toda una amalgama de *software* especializado que lo sustituye. Pero más allá de lo técnico, era a nuestro juicio vital analizar el colorismo como fuente expresiva y enlazarlo con las principales teorías del cromatismo: no es, y no puede ser en modo alguno, casual el color tabaco sepia

de *La isla mínima*, tampoco lo es el color desaturado de *Techo y comida*, o los tonos negruzcos radicalmente contrastados de *Caníbal*. Del mismo modo, esos colores que emulan los 35mm (Tmax) de *Grupo 7* o el color contrastado y azulón de *El hombre de las mil caras* tampoco podían ser casualidad. Cada tono tiene, como se ha recogido en la literatura científica del propio capítulo, una dimensión de la psicología y, por ello, de la propia percepción.

También hemos querido analizar los pormenores técnicos de toma, capa, plano y textura. Todos esos conceptos, si bien ya existían en la tecnología analógica, se reescriben y se reinterpretan en el nuevo modelo productivo digital, tanto que cambian para siempre y se traducen (y traslucen) en el propio discurso fílmico. Esto último se analizó en la parte final del presente capítulo, donde pudimos reflexionar sobre las consecuencias de los cambios técnicos aplicadas a la narración visual, espacio, tiempo, discurso y, en última instancia, también en su dimensión sonora.

Completan el trabajo las principales conclusiones a las que hemos llegado en cada capítulo, así como las referencias bibliográficas –complementadas con una amplia selección de bibliografía específica sobre los temas tratados–, la filmografía citada y los anexos.

En este trabajo hemos querido, pues, describir una panorámica del sector cinematográfico andaluz actual, tras la revolución que ha supuesto la reconversión a la tecnología digital. Para ello nos hemos centrado en tres aspectos que, aunque independientes entre sí, tienen en común su capacidad para explicar los pormenores que han conllevado estos cambios: las actualizaciones en la técnica, el papel de la industria audiovisual como motor económico y la perspectiva de la teoría del emplazamiento aplicada al análisis semiótico cinematográfico, todo ello ejemplificado en el análisis de cinco películas andaluzas.

2. RECONVERSIÓN DIGITAL EN EL MUNDO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA: EL NUEVO CINE DIGITAL ANDALUZ

2.1. Estado de la cuestión

La reconversión de la industria analógica a la digital en el campo de la cinematografía tiene implicaciones en todas las ramas del sector de la comunicación. Pero, además, el campo específico de la cinematografía conlleva una adaptación que tiene una incidencia capital dentro del tejido productivo nacional, y muy concretamente en el andaluz. Todo el sector ha debido reconvertirse a pasos acelerados en una lógica para la que prácticamente ningún trabajador había sido formado previamente: desde el papel impreso a la *tablet*, desde los anuncios de los carteles publicitarios a la más elaborada propuesta audiovisual digital viral en red, desde el maestro tornero al ingeniero de impresión en 3D.

Ese cambio del modelo productivo es observable en varios sectores transversalmente afectados por dicha reconversión, como veremos. Además, desde el punto de vista económico, supone un cambio gigante: pasar de grandes productoras audiovisuales con un número muy elevado de trabajadores en plantilla a un modelo más a la americana: productoras de tamaño contenido que echan mano de profesionales *freelance* dependiendo del perfil de cada proyecto.

En ese contexto la figura del autónomo, del trabajador por cuenta propia, se antoja la única que pueda resistir con un mínimo de buena salud económica ese cambio de paradigma. El modelo digital ha implicado la aceptación de un mercado laboral extraordinariamente cambiante. La figura de las grandes industrias (manufacturadas y aún con una lógica muy artesanal en su producción) se ha reconvertido, y la irrupción

del *freelance* (casi siempre con la figura tributaria del autónomo) se ha convertido en la figura más habitual del presente, y tendrá aún más peso en el futuro. Sin embargo, este peso demoscópico no se ve, en modo alguno, reflejado en unas políticas sectoriales que, de forma activa, se dediquen a fomentar el aumento de altas como *freelance* (autónomos). Ya prácticamente no existen ayudas y subvenciones estatales y, cuando existen, sólo son pequeñas medidas temporales y muy parciales. Todos los partidos con representación parlamentaria llevan en sus programas medidas para el “fomento de los emprendedores”, pero, sin embargo, no suelen incorporar las demandas históricas del sector audiovisual y cinematográfico, recientemente aglutinados en el llamado “Estatuto del Artista”. Los trabajadores del mundo de la cultura son –muy indicativamente– llamados a menudo en el mundo cinematográfico como “el precariado”.

2.2. El cambio de modelo en la industria cultural audiovisual: del analógico al digital

El sector cultural en todo el mundo occidental actualmente sufre dos crisis: una, idéntica a la que afecta al resto de sectores y que es producto de la crisis de 2008, otra –esta mucho más transversal–, derivada del cambio de modelo del sector. Se ha pasado de una industria básica de manufacturado artesanal dentro de una cadena productiva muy analógica a otra derivada de la digitalización del medio y la consiguiente robotización extrema de todo el proceso: en el caso que nos ocupa, la industria cultural en general, y el cine en particular, dicho proceso de convergencia ha afectado a todos los aspectos: desde cómo se escribe el guion (con *apps* especializadas para *tablet* o portátil) hasta cada aspecto de los rodajes y la edición, sin olvidar la comercialización multipantalla / multiplataforma y todo lo relacionado a su difusión y publicidad digital y *online*.

2.3. Los nuevos oficios derivados de lo digital: nueva creación y las oportunidades del nuevo medio: análisis general desde una perspectiva global

La Fundación Audiovisual de Andalucía (Fundación AVA, en adelante) se ha convertido en uno de los observadores más precisos del estado de la cuestión del

audiovisual en Andalucía. Su anuario recoge análisis concretos sobre la extinción de oficios, el nacimiento de otros nuevos y la reconversión de otros. Partiendo de sus datos, y a modo de base sobre las que justificar nuestros razonamientos en lo que concierne a la creación de empleo en el campo de la comunicación digital, hemos elaborado un mapeado de los nuevos oficios de este sector.

2.4. Breve epitafio de los oficios extintos

Oficio Extinto	Breve descripción	Nuevo oficio digital
Etalonador	Químico que dotaba a la película de una emulsión fotoquímica para que la tonalidad de la misma quedara a las órdenes del director del film.	Actualmente ya prácticamente no se usa película analógica, todo el proceso es digital, realizado con <i>software</i> .
Laboratorista: revelador	Químico que aplica emulsiones en cámara oscura para revelar el film.	Actualmente ya prácticamente no se usa película analógica.
Laboratorista: fijador	Químico que aplica emulsiones en cámara oscura para, una vez revelado el film, hacerlo inmune a la exposición a la luz. Tras ello el film podrá moverse bajo la luz sin problemas.	Actualmente ya prácticamente no se usa película analógica.
Laboratorista: secador	Operación química que se realiza tras el revelado y el fijado. Consistente en aire a 20°C en agitación constante para neutralizar las moléculas	Actualmente ya prácticamente no se usa película analógica.

	de haluros de plata fijadoras.	
Proyector	Basado en vieja maquinaria analógica de luz.	Actualmente se usa un DCP informático (HD o SSD) con un ordenador de gran capacidad.
Ensamblador	Técnico que unía las dos partes de la película con un pegamento especial. Se trataba de un oficio especializado por lo extremadamente inflamable que es el celuloide. Su trabajo era capital para que la moviola (aparato de montaje) no destruyera el film.	Actualmente ya prácticamente no se usa película analógica
Operario de grúa	Movían manualmente el travelling por carriles portátiles para los planos secuencia.	Actualmente las grúas son automáticas. Casi todas ellas, además, se controlan ya de manera remota gracias a las placas arduino.
Piloto de helicóptero	Con una cámara de cabeza caliente conectado al chasis de la aeronave que, a su vez, llevaba un cableado para poder operarla desde la cabina.	Actualmente se usan drones octocópteros capaces de levantar un cuerpo de cámara de cine profesional y una lente anamórfica. Desde el 2014 en adelante existen drones capaces de levantar con soltura una Alexa, Arri, Redone, etc.
Operador asistente de grúa (gruista)	Movían manualmente el <i>travelling</i> por carriles portátiles para los planos secuencia bajo las órdenes del	Actualmente las grúas son automáticas y llevan un pequeño motor con tracción total para un

	operario.	avance a velocidad controlada.
Eléctricos (ayudantes de iluminación bajo las órdenes del director de fotografía)	<p>Transportaban e instalaban la iluminación.</p> <p>Tradicionalmente eran luces incandescentes de tungsteno.</p>	Actualmente luz fría LED (blanca pura) es ideal para el etalonaje digital posterior. Las luces LED consumen casi un 90% menos que el tungsteno y, por ello, ya no son necesarios los grupos electrógenos de diesel / gasolina para generar corriente. Muchas de las iluminaciones de los LED llevan incorporadas sus propias baterías de Lipo.
Artesano maquetador	Muchos de los planos de ciudades eran la grabación de un plano normal con una pequeña silueta disimulada en el encuadre: de modo que –por ejemplo– se filmaba una conversación en una terraza y, en las macetas de la baranda, se colocaba una pintura a escala de la Torre Eiffel. Visualmente (dado que solía diafragmarse) parecía estar filmado en París.	Hoy se hace con efectos especiales (Fx) normalmente con Croma Key.
Pintor / escultor	Ídem.	Ídem.
Publicidad basada en lo analógico	Faldones en prensa escrita, marquesinas y paradas de transporte públicos.	Hoy todos los esfuerzos son en el universo digital de internet y, muy específicamente, en Social Media.

Artes gráficas	Impresión en cartelería, anuncios de grandes proporciones, etc.	Hoy casi todos los esfuerzos se destinan a la publicidad audiovisual. En ocasiones, con el lanzamiento de los <i>blockbuster</i> , se crean piezas audiovisuales ad hoc – o campañas específicas– para generar opinión que luego enlazará con la comunicación digital de la película.
----------------	-----------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

2.5. Los oficios de nueva creación derivados de lo digital: nueva creación y oportunidades de la reconversión digital

2.5.1. Los drones y el audiovisual

Los drones son un auténtico revulsivo en el sector audiovisual, pero como concepto aplicado a la cinematografía es tremendamente reciente. Se trata de un fenómeno observable también a nivel internacional. Sin ir más lejos, sólo en Estados Unidos y desde el 2014 la Administración Federal de Aviación (AFA) de dicho país ha permitido a Hollywood utilizar drones en sus rodajes. Por el momento, es una técnica revolucionaria en el arte de hacer cine, que desde la propia industria cultural de Hollywood califican de “un día importante para el sector y una gran victoria para la audiencia”¹.

El primer dron de uso generalista aplicado a las producciones *low cost* que consigue mantener una autonomía en vuelo de más de 10 minutos y grabar en 4K es el *DJI*

¹ Artículo que lleva por título “Los drones llegan a la meca del cine”, publicado en *ABC* el 26 de septiembre de 2014 y consultable aquí: <http://www.abc.es/internacional/20140926/abci-hollywood-drones-201409260039.html>

² La fotografía adjunta es cortesía de la empresa Sur5D, que realizó las tomas aéreas.

³ Extraído de *451: La web de la industria audiovisual*, el artículo se titula “La isla mínima”, además un tratamiento visual inigualable carente de tonos azules”. Consultable en: <http://www.audiovisual451.com/la-isla-minima-ademas-un-tratamiento-visual-inigualable-carente-de->

Phantom II, cuadricóptero, que comenzó a comercializarse en España en la primavera de 2014. Antes que eso el uso estaba exclusivamente restringido a profesionales del sector: con pesados octocópteros con cámaras DSRL, pero que al tener un peso tan elevado apenas podían filmar unos pocos minutos y con movimientos muy limitados.

Aun así, contratar a un operario certificado de drones para filmar tomas aéreas de películas era inmensamente más económico que contratar a un helicóptero con cabeza caliente, piloto y los permisos correspondientes de las diferentes autoridades aeroportuarias. Hay escenas de la historia del cine que, viéndolas en perspectiva, parecen querer emular con técnicas astutas y hasta ingeniosas lo que hoy la tecnología nos permite. El profesor de la Universidad de Sevilla Torres Simón lo define así:

“No cabe duda de que si Hitchcock hubiera conocido la existencia de los drones, el comienzo de su aclamada película *Psicosis* habría sido igual, aunque mejorado, pues se habría rodado de una forma totalmente diferente. En la actualidad, es inevitable pensar en un dron al ver esa intención palpable del director por realizar un plano secuencia desde las cumbres de los edificios de la ciudad de Phoenix, hasta entrar por la ventana y ver tumbada a Marion sobre la cama del motel observando a Sam vistiéndose. Habría sido claramente el momento estelar de dicha producción cinematográfica, donde un piloto de RPAS habría entrado en acción, consiguiendo tal vez luchar en protagonismo con la afamada escena de la ducha” (Torres Simón 2016: 1).

Buena parte del cine americano de mediados del pasado siglo arranca, dentro de la más profunda tradición narrativa literaria, con una voz omnisciente acompañada de imágenes (a menudo nocturnas) de la urbe, películas que se han instalado en el imaginario del cine y que fueron filmadas desde los rascacielos neoyorkinos con mucha imaginación, a menudo con el efecto de la “noche americana” y que, desde la distancia histórica que nos separa, pareciera que pidieran poder usar la tecnología asequible con que hoy día resuelve ese desarrollo de trabajo cualquier pequeña productora:

“Lo que aporta el RPAS es que, al igual que en el ejemplo de *Psicosis*, ya no hace falta trucar las secuencias para conseguir esas imágenes aéreas, imposibles años atrás. Con el uso de los drones se ofrece una herramienta vital con la que realizar esas escenas idílicas o esas persecuciones casi imposibles de una forma sencilla y eficaz” (Torres Simón 2016: 1).

Debido a su relativa sencillez de manejo y la ausencia absoluta de legislación al respecto, desde 2014 en adelante venimos viviendo un auténtico *boom* de estos artefactos. Ante tal demanda, el gobierno debió sacar en 2015 una legislación “provisional” para ordenar –siquiera mínimamente– el tráfico aéreo de estos aparatos en las grandes ciudades (en donde su uso está, al menos de momento, prohibido). La invasión, además, no sólo tiene que ver con lo audiovisual, sino que abarca prácticamente todos los usos imaginables.

“Las utilidades son múltiples y no hay un día que no salga una noticia con una nueva aplicación de estos robots voladores o vehículos no tripulados y pilotados por control remoto. Desde los conocidos usos militares, grabaciones de imágenes o vídeo, pasando por la atención a situaciones de emergencia como salvamento marítimo, entregas de mensajería o paquetería, acceso a internet, medio ambiente y agricultura hasta, por ejemplo, aquellas relacionadas con la supervisión de tendidos eléctricos” (Gallego Hernández 2015: 9).

Los drones han ido copando poco a poco ámbitos para los que nunca se diseñaron: empresas de reparto de mercancía –como Amazon– ya están ensayando prescindir de la mano de obra humana en su rutina laboral. En el campo de la comunicación, no obstante, el nacimiento de los drones no ha podido ser acogido con más entusiasmo:

“Según los cálculos realizados por la Comisión Europea, el negocio de los drones o sistemas de aviones dirigidos por control remoto (SPAS), en el año 2050 habrá generado unos 150.000 empleos y obtendrá alrededor de 15.000 millones de euros al año de beneficios. Haciendo una extrapolación de dichos datos a otros continentes, las cifras serían cuando menos llamativas” (Gallego Hernández 2015: 9).

En films como *La isla mínima* el uso de drones fue tangencial. En esta cinta, los planos aéreos poseen una factura visual inigualable (no en vano en los Goya obtuvo galardones a la mejor fotografía, montaje y dirección artística). Sin ningún género de duda, estos planos aéreos han potenciado la fuerza dramática de la historia que narra Alberto Rodríguez. Si bien las imágenes del comienzo, como ya se ha dicho, son fotografías científicas de Héctor Garrido, “el resto de planos aéreos² sí fueron realizados por equipo de fotografía y se hicieron a través de drones”³.

También en *Grupo 7* Alberto Rodríguez quiso dotar a la escena de la primera persecución del film de un acabado muy *mainstream*. Además del sonido extradiegético y del plano en que se juega con el enfoque y desenfoco de los dos sujetos según van pasando ambos por el plano, se recurrió a unos drones para la filmación aérea de esa carrera sobre las azoteas del viejo edificio de la Fábrica de Artillería del centro de la capital hispalense.

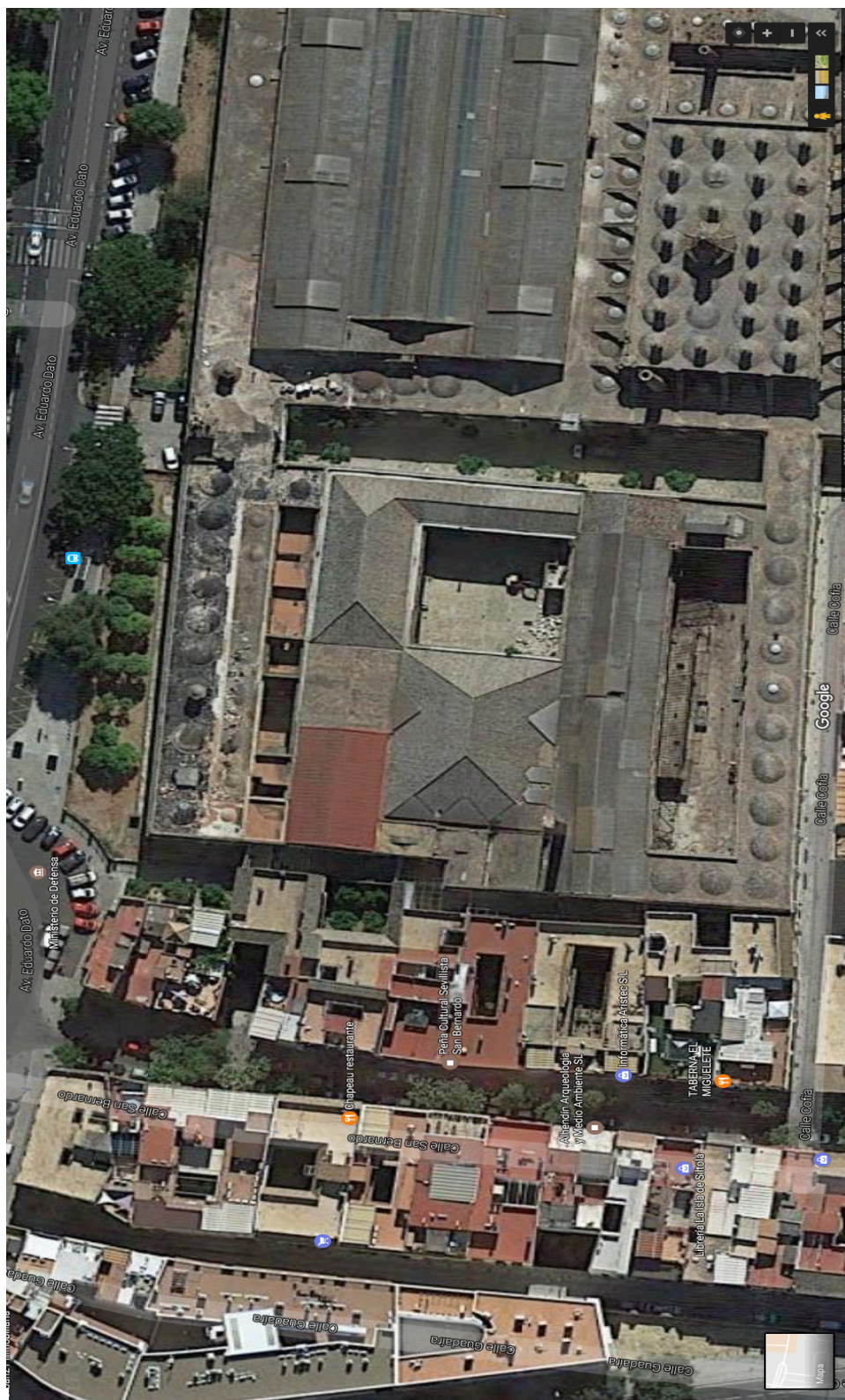


² La fotografía adjunta es cortesía de la empresa Sur5D, que realizó las tomas aéreas.

³ Extraído de *451: La web de la industria audiovisual*, el artículo se titula “La isla mínima”, además un tratamiento visual inigualable carente de tonos azules”. Consultable en: <http://www.audiovisual451.com/la-isla-minima-ademas-un-tratamiento-visual-inigualable-carente-de-tonos-azules/>

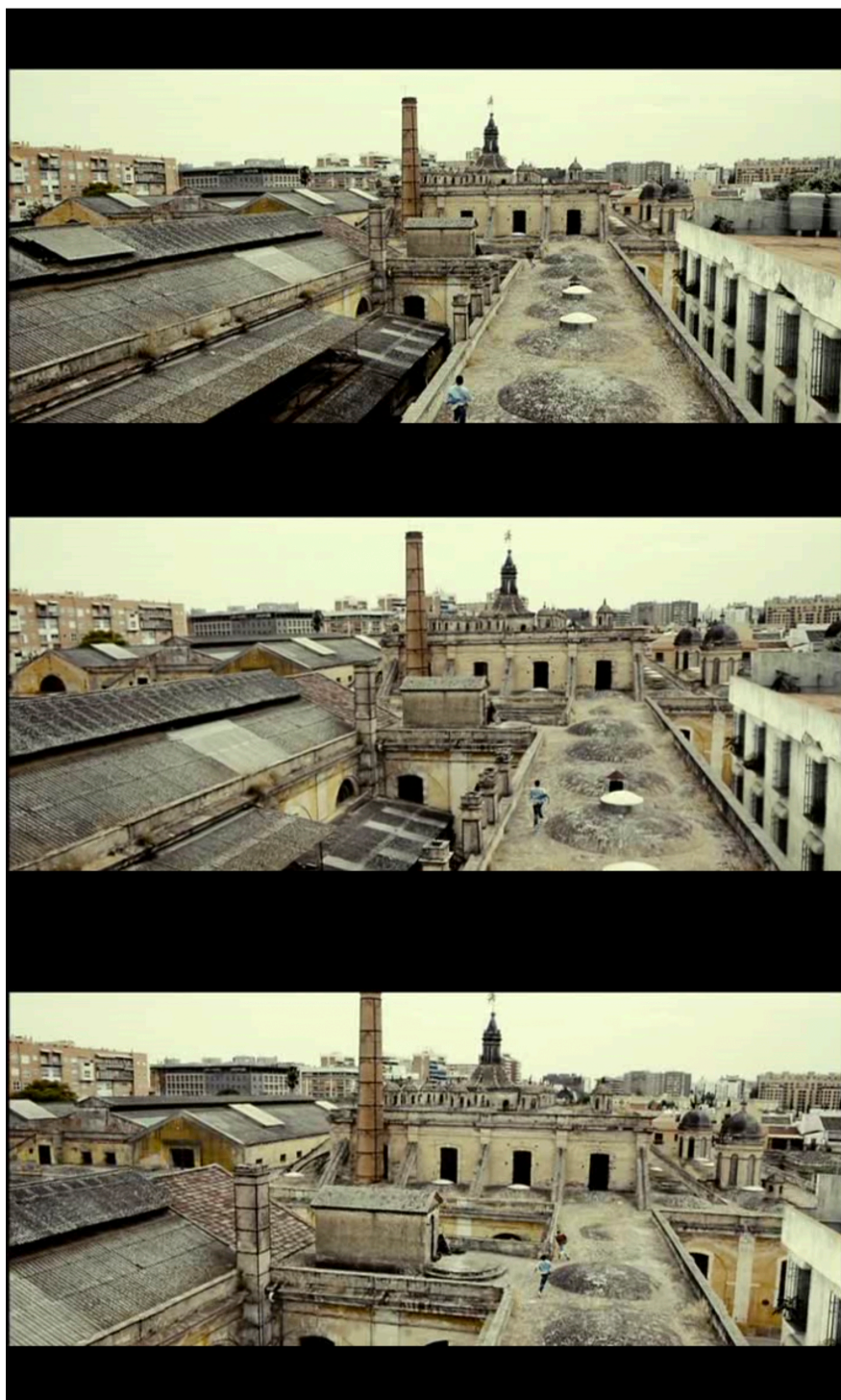
La localización real es la que sigue⁴:

⁴ Imágenes satélite de la ciudad de Sevilla obtenidas de Google Maps.



La reconstrucción, tal y como aparece en el film, a partir de lo tomado con dron⁵, es la siguiente:

⁵ Todas las imágenes las reproducimos con permiso de la productora.



2.5.2. Los tipos de drones

En la actualidad la tipología dominante en los drones es la de los multirrotores. Proporcionan una gran versatilidad y eficiencia en todo tipo de operaciones, son muy sencillos al ser pilotados y la velocidad de montaje es breve. Es una plataforma muy estable: los motores se encuentran a la misma distancia del centro de gravedad de la aeronave. Por ello tiene gran capacidad de maniobra rápida.

A su vez, según la cantidad de motores que lleve los clasificamos en: tricópteros (3 motores), cuadricópteros (4 motores), hexacópteros (6 motores) y octocópteros (8 motores). Y según la configuración de los brazos los clasificamos en “Y” (ípsilon), “Y invertida” (ípsilon invertida), “X” (equis) y “+” (cruz). El principio físico es sencillo: cada uno de los motores gira a una velocidad diferente (y en sentido contrario a ambos ejes), lo que le da estabilidad tanto en el momento de la marcha como en el momento en que flota.

Por otra parte, también existen los multirrotores coaxiales, es decir, dos motores por brazo: una hélice arriba y otra abajo en cada extremo de brazo. Supone un ahorro en el peso del aparato (necesita apenas la mitad de brazos), pero le resta eficiencia aerodinámica: son más lentos y aparatosos a la hora de ejecutar ciertas maniobras.

En todos los drones es un tema tangencial el consumo: son aún una tecnología embrionaria y apenas resisten unos minutos en el aire. Por ello, los drones de multirrotor presentan una desventaja añadida nada anecdótica: la autonomía. Un multirrotor de media no suele superar los 15 minutos de vuelo, lo que representa un gran impedimento para alejarlo del punto de control.

En el sector de los drones, una de las empresas líderes es la francesa Parrot. Fue fundada en 1994 por Henri Seydoux, y comenzaron comercializando a finales de los 90 dispositivos *wireless* (sin cables) para el uso doméstico, aprovechando el gran boom de los móviles en los primeros 2000. Como parte del programa de I+D que buscaba cierta diversificación de sus productos, lanzó en 2010 un dron teledirigido denominado AR-Drone. El AR-Drone es un cuadricóptero teledirigido por wi-fi. El dispositivo crea una red propia a la que se conectan los dispositivos (tanto Android

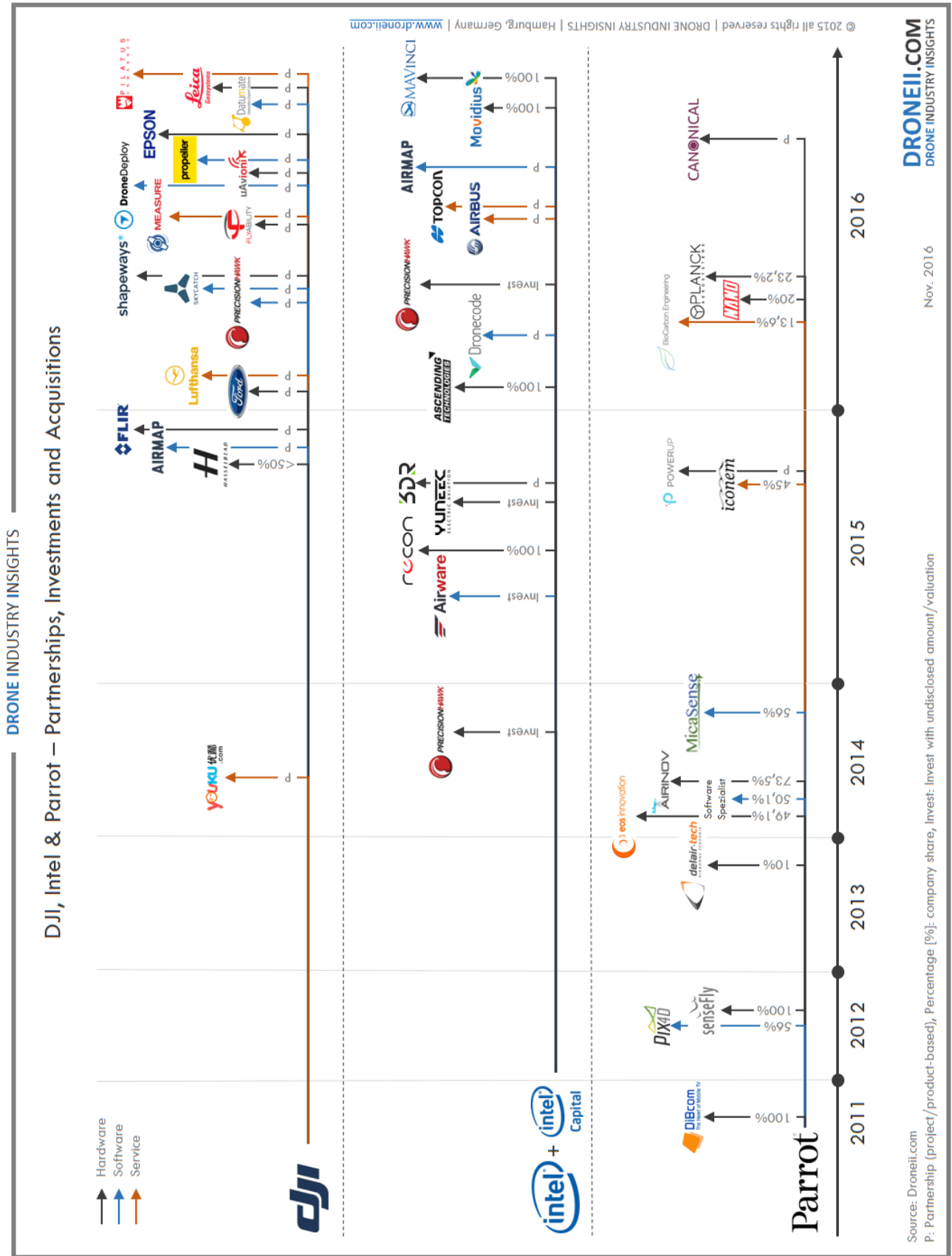
como iOS) a modo de mando RC de control teledirigido. Tenía una pequeña cámara que grababa las imágenes en un Pen 2.0. Las imágenes eran de una resolución muy lejos del estándar SD, por lo que estaban muy alejadas del sector profesional y era considerado técnicamente como “juguete” y vendido en jugueterías. No obstante, tras el éxito del Phantom de DJI ha tratado de diversificar su departamento de drones, y en la actualidad comercializan una especie de ala delta con cámara y una hélice trasera, pero por su propia construcción es incapaz de quedarse en un plano fijo y no puede montar gimbal.

La gran empresa pionera en drones es la china DJI. Fue fundada en 2006, por lo que acaba de cumplir su primera década de vida y, sin embargo, es la gran empresa que lidera todo el mercado internacional. Posee una cada vez más extensa gama de drones y presenta sus famosos modelos de cuatro brazos y rotores simples, todos derivados de su exitosa serie Phantom. En 2015 comercializó su nuevo dron profesional Inspire 1, que supuso un antes y después dentro de esta industria, y que aportaba novedades formidables, como el hecho de prescindir de cámaras de terceros y estar dotados de sus propias lentes, lentes que apenas tenían nada que no tuvieran las DSLR y que, incluso, podrían competir con segmentos más avanzados como la Red One o la Blackmagic: son capaces de filmar en RAW y con un baritaje de 4:4:4, medidas que le hacen ser el dron por excelencia para la cinematografía profesional.

La empresa china DJI arrancó en el sector con el Phantom en 2013 (el primer modelo apenas tenía autonomía de 10 minutos, no podía llevar gimbal y montaba una GoPro Hero2). Posteriormente comercializaron el Phantom II en la primavera de 2014 (que llegó a tener un gimbal de dos ejes primero y, con el tiempo, de tres ejes, nuevo sistema de alimentación que lo dotaba de 20 minutos de autonomía y capacidad para emitir la señal a un kilómetro de distancia).

El siguiente gráfico⁶ muestra la evolución de Parrot y DJI:

⁶ Extraído de Todrone.com, consultable en:
<http://www.todrone.com/wp-content/uploads/2016/12/Drone-Market-Strategies.png>



En 2015 se produce un cambio de estrategia en la china DJI que rompe relaciones con la americana GoPro: por motivos que no trascendieron a la luz pública, DJI deja de fabricar gimbals en los que encaje la GoPro (Hero2, Hero3, Hero3+, Hero4), e inicia un proyecto de elaboración propia de cámaras integradas con lentes de la propia DJI, fruto de un acuerdo con la alemana Leica, que se convertía así en el fabricante de las lentes de las cámaras de DJI integradas en sus diferentes drones.

En esos momentos, la marca americana de cámaras de acción GoPro anuncia que también fabricará sus propios drones, asunto que, como veremos más adelante, acabó en desastre para la propia GoPro. Finalmente DJI presenta el Phantom IV en la primavera de 2015 con una cámara mejorada y una autonomía que llega a los 30 minutos gracias a su novedoso sistema de doble batería (cuadricópteros). El Phantom IV, por ahora último modelo de DJI, es el sigue⁷:



También es posible armar un cuadricóptero clónico con potencia como para elevar una Red One epic. El software para el gimbal, así como la controladora NAZA clónica pueden descargarse fácilmente. El precio de los drones clónicos es sensiblemente inferior a los de las marcas prestigiosas, pero éstas ofrecen características exclusivas gracias a sus potentes departamentos de I+D que tardan, a veces, años en copiar los usuarios más avanzados con sus aparatos clónicos.

⁷ Phantom 4 con cámara y lentes de elaboración DJI. Imágenes libres de derechos cedidas por DJI.

El aspecto de un cuadricóptero clónico (dotado de rotores dobles, eso sí) capaz de elevar cámaras de cine sería este⁸:



En la gama profesional pueden montar chasis de 6 brazos (hexacópteros) o de 8 brazos (octocópteros). La diferencia entre ambos estriba en la capacidad de levantar el peso de la cámara: en el caso primero es menor al segundo, pues un octocóptero es capaz de levantar una *Red One dragón*.

Pero la propia DJI tiene dos modelos de seis y ocho brazos dotados de rotores simples. Con respecto al hexacóptero, se trata del Spreading Wings S900, a cuyo sistema hay que acoplarle un gimbal. El esqueleto, sin gimbal ni sistema informático, quedaría tal y como muestra la imagen que sigue⁹:

⁸ Imagen libre de derechos cedida por un usuario de un foro de ingeniería. Consultable en: <http://www.lightscameracrew.com/?q=node/146>

⁹ Ídem



DJI también comercializa el modelo llamado Spreading Wings S1000 de ocho brazos, aunque cada vez más en desuso. Es el que sigue:



Pero la segunda gran revolución tras el éxito del Phantom II la vivió DJI con su dron Inspire 1. Salido al mercado en 2015, posee unas características únicas que nadie en el mercado puede, aún hoy, imitar. Sus principales características son:

- Sistema listo para volar gracias a un *software* de autocalibración.
- Cámara 4K profesional con lentes de extraordinaria calidad y gimbal de estabilización de 3 ejes, todo de elaboración DJI.
- Transmisión inalámbrica de vídeo HD en directo a través de DJI Lightbridge (ya no es necesario conectar un monitor 7", vale con cualquier *smartphone*).
- Control remoto especial con controles de vuelo y cámara, pensado para uno o dos operadores.
- Potente aplicación para ajustar la configuración de la cámara, editar vídeos y muchas más opciones de calibración.
- Sistema de posicionamiento visual para vuelo con GPS, en espacios exteriores o en interiores.
- Es idónea para fotografía aérea (es capaz de disparar en multitomas en RAW con formato DNG) y tomas profesionales en vídeo 4K.

El DJI Inspire 1 con sus dos emisores RC incorporados es el que sigue¹⁰:



¹⁰ Cortesía de DJI. Imágenes libres de derechos, consultable en: www.dji.com

El 17 de noviembre de 2016, al tiempo de estas líneas, la empresa DJI anuncia que en 2017 comercializará el Inspire 2: el mejor dron de toda la historia con unas características que, como argumentaba la prensa del sector especializada, “DJI demuestra por qué son la empresa líder en la industria de los drones¹¹”.

El inspire 2 mejora notablemente el ya de por sí revolucionario Inspire 1. Ahora está dotado con un sistema de grabación de cine de 5.2K y es capaz de registrar las imágenes filmadas en Apple Prores, CinemaDNG RAW y otros. Consigue una velocidad de 100 km/h y aumenta su velocidad de 0 a 100 km/h en tan sólo 5 segundos. El nuevo sistema de alimentación es capaz de mantener hasta 30 minutos en el aire la aeronave y, además, tras el acuerdo de desarrollo conjunto con la alemana Leica se han presentado varias lentes dotadas de zoom y enfoque: se trata de las X4S y la X5S, aunque ya se han anunciado nuevos desarrollos. Tiene también un sistema de infrarrojos anticolidión y envía al receptor una señal en HDMI, de modo que todo el set de rodaje de una filmación puede comprobar en tiempo real los planos que está obteniendo el dron. También se ha mejorado sensiblemente el *software* que ahora es capaz de seguir a una persona con los planos que se le ordenen desde el emisor RC. Adjuntamos la imagen¹² sin la cámara (incorporada al gimbal) montada en la aeronave.

¹¹ Consultable en: <http://drago.com.co/blog/dji-demuestra-por-que-son-la-empresa-lider-en-la-industria-de-los-drones/>

¹² Imágenes cortesía de DJI.



2.5.3. Los drones y sus aspectos legales

Un aspecto que no podemos desligar de la industria de los drones es su inevitable dimensión legal: hasta el año 2014, el uso de drones para realizar largometrajes estaba totalmente prohibido en territorio estadounidense por las autoridades federales, lo que no necesariamente conlleva que grandes estudios de cine americanos hayan prescindido de estas aeronaves no tripuladas en sagas como *Transformers*, *Harry Potter* y las últimas películas de James Bond como *Skyfall* o *Spectre*, aunque, eso sí, todas en grabaciones realizadas en el extranjero.

Así, el uso de drones en filmaciones es válido para cine, televisión y otros productos audiovisuales siempre y cuando cumplan con las restricciones impuestas por la FAA. No obstante, la FAA ha concedido licencias para los rodajes imponiendo una serie de restricciones: el dron no puede salir del set de grabación, por lo que tiene que estar siempre a la vista y estar manejado por un piloto cualificado para ello. Además, queda prohibido hacer uso de estos aparatos por la noche, exceptuando aquellos casos en los que la FAA dé permisos especiales con carácter excepcional. También se obliga a las empresas a notificar a la agencia federal sobre los accidentes que

ocurran en los que estén implicados drones. El permiso para utilizar los drones en los rodajes ha llegado tras cuatro meses de deliberaciones por parte de la FAA, que ha valorado las peticiones presentadas por la Asociación de Productores Cinematográficos de Estados Unidos (MPAA) en representación de siete compañías de producción de vídeo y fotografía aérea.

“Este es un día importante para el sector del cine y la televisión”, decía el senador Chris Dodd, presidente de MPAA. “Ya no hará falta que las producciones busquen localizaciones fuera de EE. UU. para poder emplear drones, lo que supondrá un revulsivo económico para Hollywood”¹³, insistió. El secretario de Transporte, Anthony Foxx, ha asegurado que esta autorización para los rodajes supone “un hito y un paso crucial” en la regulación del uso de drones en Estados Unidos con fines comerciales.

En España, en cambio, como ya se ha dicho, el sector estaba en un vacío legal hasta el Real Decreto que el gobierno aprobó el día 5 de julio de 2014. Hasta entonces, todas las empresas de drones gozaban de libertad absoluta de movimiento sobre territorio español. Tras ese Real Decreto, muy restrictivo y terriblemente perjudicial para el sector, los drones pueden sobrevolar sólo territorios no poblados y a una altitud muy por debajo de sus posibilidades técnicas. Esto limita enormemente las posibilidades técnicas y estéticas del nuevo medio y, por consiguiente, su capacidad como revulsivo dentro de la industria.

Desde la perspectiva económica, antes de la existencia de los drones, los planos aéreos se realizaban con el alquiler de un helicóptero, añadiéndole a éste un sistema de cabeza caliente. El precio nunca bajaba de los 2.500€ por hora¹⁴, de modo que una jornada media de rodaje de 12 horas rondaría los 30.000 €. El precio por una jornada de rodaje de drones puede ser aproximadamente un 85% más económico¹⁵. Eso

¹³ Ídem.

¹⁴ Para la comparativa de precios, y a fin de tener una cifra justificada, se pidió presupuesto a tres empresas andaluzas. El precio no incluye la cabeza caliente ni el operador de cámara.

¹⁵ Para la comparativa de precios, y a fin de tener una cifra justificada, se pidió presupuesto a tres empresas sevillanas. El precio sí incluye la cabeza caliente –que por motivos técnicos va inserta en la propia aeronave–, así como, evidentemente, los dos operadores del aparato (piloto del dron y operador de cámara).

significa que, desde la irrupción de lo digital, es muy sencillo y económico incorporar planos aéreos profesionales a producciones de muy bajo presupuesto.

Desde el punto de vista del impacto económico es, hoy por hoy, casi imposible de tasar. No obstante, recientes informes¹⁶ como el de la consultora americana PwC, tasan el impacto en unos 127.300 millones de dólares (111.846 millones de euros), señalando que el mercado está aún en una fase muy “incipiente”. Se calcula que en pocos años su impacto se multiplicará por mucho, toda vez que ya están produciendo aplicaciones no sólo en el campo del audiovisual y de la industria armamentística sino en sectores estratégicos como las infraestructuras, la seguridad civil, la agricultura y el transporte, entre otros.

2.5.4. Las *steadicam* y los nuevos gimbals estabilizadores de tecnología digital

Cuando el cine nace, las cámaras estaban fijas, ancladas cual estatua sobre su sempiterno trípode de madera. Con la llegada de la revolución industrial, junto con la mejora de las emulsiones químicas y, por tanto, la mayor versatilidad de las cámaras, éstas comienzan a acoplarse a todo tipo de coches, trenes, incluso aviones, pero en todos ellos el incomodísimo zimbreo era inevitable.

“Una cámara de cine o vídeo es un objeto bastante inestable, pequeño y denso. Cualquiera que sea el punto donde se opere o el modo como se haga, le imprime a dicha cámara, y por consecuencia a la imagen, todo tipo de movimientos no deseados, tanto espaciales como angulares. Las cámaras sustentadas a mano o en el hombro son extraordinariamente móviles, pero sufren una gran exposición a dichos movimientos motivada principalmente por los propios desplazamientos del cuerpo del operador” (García Lorente 2014: 13).

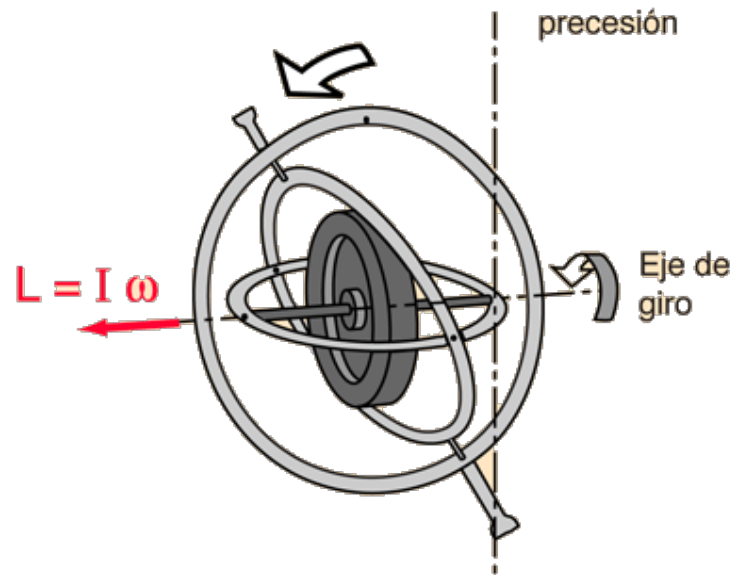
¹⁶ Artículo que lleva por título “Drones: un negocio de 111.600 millones”, publicado en *El Economista* el 10 de mayo de 2016. Consultable aquí: <http://www.eleconomista.es/economia/noticias/7555184/05/16/Economia-Los-drones-tienen-un-impacto-de-mercado-potencial-de-111600-millones-de-euros-segun-PwC.html>

La grúa revoluciona el cine cuando, como su nombre indica, diseñan una plataforma de aproximadamente un metro cuadrado en que se fijaba el sillín del operador y el trípode con la cámara: ahora la imagen se movía, y era capaz casi de volar. Con todo, el movimiento era rudo, precisaba de varias decenas de operarios, así como de una fuente de alimentación enorme para mover los costosos motores de las grúas. Con todo, lo más habitual era el plano fijo o el *travelling*: consistente éste último en la instalación de unos raíles y, sobre ellos, una plataforma en la que se coloca el sillín del operario y el trípode con la cámara. Si bien, todos ellos conllevaban una aparatosidad que limitaba mucho el trabajo y que suponía un desembolso ingente en personal dedicado a “mover” la cámara.

“Los soportes mecánicos (trípodes, travelling, grúas etc.) establecen un acoplamiento rígido entre la cámara y el propio suelo, con el propósito de emplear toda su masa para amortiguar la influencia del operador y por tanto sus movimientos indeseados sobre la cámara. Estos soportes suelen ser voluminosos, muy pesados, y en la mayoría de las ocasiones necesitan de terceras personas para su correcto manejo. Por ello sucumben con frecuencia al estado en que se encuentra el terreno por donde deben moverse o a lo reducido del espacio en el que deben actuar. Por el contrario, el Steadicam es un soporte sumamente estable, ligero, adaptable a todo tipo de terrenos, rápido y fácil de montar. Puede moverse con facilidad en espacios reducidos, con muy pocas limitaciones y con la ventaja de que lo maneja en la mayoría de las ocasiones una sola persona. Con esto se consigue también un ahorro económico y de tiempo, con la ventaja que esto representa para las producciones video/cinematográficas” (García Lorente 2014: 13).

Pero en 1976, Garrett Brown, un operario de cine que trabajaba en publicidad como cámara (y que operó la cámara, entre otros, en *Barrio Sésamo*), amante de la fotografía e inventor en sus ratos libres, creó un artefacto que cambiaría para siempre la historia del cine. Se trata del *steadicam*, un estabilizador de cámara que permite rodar planos en movimiento sin temblores, de forma libre. Tenía casi las mismas características visuales que sostener la cámara entre las manos, pero estabilizada.

Para ello se valió del giroscopio, un invento cuyo antiquísimo precursor sería, con toda probabilidad, la peonza, presente ya en innumerables civilizaciones. Sin embargo, el giróscopo como tal fue inventado, en 1852, por Foucault, quien ya había demostrado la rotación de la Tierra con su famoso experimento del péndulo. El esquema del artilugio en cuestión es el que sigue:



Se trata de tres circunferencias unidas entre sí y dispuestas en torno a un eje vertical del que las tres dependen: muestra un equilibrio mecánico y preciso. La explicación técnica es la que sigue:

“La imagen clásica de un giroscopio es la de un rotor bastante masivo, suspendido sobre ligeros anillos de soporte llamados cardanes, que tienen cojinetes casi sin rozamiento y que aísla el rotor central de los pares externos. A altas velocidades, el giroscopio presenta extraordinaria estabilidad de balanceo y mantiene la dirección del eje de alta velocidad de rotación, del rotor central. La implicación de la conservación del momento angular es, que el momento angular del rotor, mantiene no solamente su magnitud, sino también su dirección en el espacio, en ausencia de pares externos. El giroscopio de tipo clásico, encuentra aplicación en girocompás, pero hay muchos más ejemplos comunes de

movimiento giroscópico y estabilidad. Ejemplos de movimientos giroscópicos son las peonzas, las ruedas de bicicletas y motocicletas, la precesión de la Tierra en el espacio e incluso el comportamiento de un boomerang”¹⁷.

Además, en torno a 1970 el tamaño de las cámaras de cine comenzaba a ser razonable y, con una de ellas, experimentando, fue como Garrett Brown la aplicó a una plataforma donde colocó a la cámara un accesorio en forma de “U” que estaba, a su vez, soportada por un giroscopio: lo llamó “steadicam”. Con su nuevo invento grabó un vídeo de prueba en el que filmaba a personas haciendo deporte (carreras) o huyendo de un tipo: en un plano subjetivo de una potencia visual inaudita hasta entonces. Este vídeo fue el primer vídeo de la historia que podríamos denominar “viral”, ya que pasó por muchos despachos de Hollywood. Gracias al éxito de estas imágenes, el invento de la “steadicam” pronto fue adquirido para los rodajes de películas que arrancaron en 1976. En un mismo año se estrenaron las primeras dos en que se hacía un uso profuso del invento: *Rocky* y *Bound for Glory*. De la primera cinta se ha fijado en el imaginario colectivo uno de los planos (que, sin embargo, ya probó antes Brown en aquel vídeo de prueba): Sylvester Stallone (actor principal de la película, y por cuyo trabajo obtendría un Oscar) corre por las escaleras del Museo de Arte de Filadelfia (idéntico plano al filmado por Garret Brown con su invento, en que rodó las imágenes de una chica corriendo). La narrativa visual sería ya diferente para siempre en la historia del cine. El gráfico vectorizado de un operario con *steadicam* es el siguiente¹⁸:

¹⁷ Extraído de: <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/gyr.html>

¹⁸ Cortesía de famoso operador canadiense Richard W. Grundy, consultable en este enlace: <http://richardwgrundy.com/blog/handling-your-zoom-focus>



En los cinco films que hemos seleccionado para analizar en este trabajo se ha alternado el uso de la *steadicam* junto con *travelling* y cámara al hombro. Aquí algunos ejemplos¹⁹:

¹⁹ Todas las imágenes están incluidas en este trabajo por cortesía de la productora. Utilizadas para este trabajo con autorización expresa de los productores de los respectivos films. En el mismo sentido de las agujas del reloj– y comenzando por el extremo superior izquierdo–, rodajes con *steadycam* de los films: *Grupo 7*, *La isla mínima*, *El hombre de las mil caras* (las dos inferiores).



Además, justo por aquel entonces (a mediados de los años 70) los franceses Jean-Marie Lavalou y Alan Masseron crean el famoso sistema de grúas patentado *Louma*, que sigue usándose hoy día.

“Innovaciones como la Louma, la grúa ligera con control remoto de cámara a manivelas de los franceses Jean-Marie Lavalou, Alan Masseron y su compañero inglés David Samuelson, a mediados de los años setenta, marcaron un antes y un después para operadores y directores hasta el día de hoy. [...] La Louma se convertiría con el tiempo en el sistema pionero del progreso de la cabeza caliente, por obra, en primer lugar, de Andy Romanoff, quien, junto con su compañero Bobby Vee y su mentor David Samuelson, la introdujo en Norteamérica, y después gracias a su uso por parte de grandes directores de Hollywood y su progresivo asentamiento hasta llegar a los rodajes actuales” (Balseiro Pérez 2016: 17).

Pronto, a las grúas Louma se les suma una cabeza caliente: un dispositivo de tres ejes capaz de ser controlado de forma remota, con lo que ya no era necesario tener a un operador subido en ninguna plataforma.

“La cabeza caliente se define como el mecanismo o dispositivo para cámaras con movimiento por control remoto. Normalmente, el control se efectúa por medios electromecánicos y abarca los movimientos de Pan, Tilt, Roll, en su caso, *zoom*, foco, así como el inicio de la grabación u otras acciones según el modelo, efectuadas con la máxima precisión. [...] Respecto a la expresión «cabeza remota», hablando en sentido estricto, englobaría todos los sistemas móviles que se utilizan para manejar los movimientos de una cámara desde un puesto lejano. Aquí, sin embargo, siempre nos referiremos a los aparatos con motores eléctricos de movimiento y controles a distancia, acercándonos más al concepto de cabezas robotizadas” (Balseiro Pérez 2016: 24).

Así las cosas, y tal y como decía Andy Romanoff en 2015:

“Hoy todo eso lo damos por descontado. Las cámaras vuelan, saltan, nadan, siguiendo a la acción dondequiera que vaya. Pero todavía no hace mucho tiempo (o al menos esa es mi impresión) la cosa no era así. Un pequeño puñado de gente que le pedía más a la cámara inventó maneras de hacerla bailar, y la toma de imágenes cambió para siempre. Bienvenidos al baile” (Balseiro Pérez 2016: 14).

Pero todo cambia en 2011, cuando se crea una empresa americana formada por jóvenes universitarios e ingenieros ligados de una forma u otra al mundo del cine y el audiovisual: su nombre es *Freefly Systems*. La sede de la compañía está en Woodinville, Washington. En apenas dos años, en 2013, *Freefly Systems* diseña, fabrica y comercializa un revolucionario sistema de movimiento de cámara y estabilizador que pueden usarse para vídeo y cinematografía.

Freefly Systems ganó notoriedad dentro de la industria gracias al lanzamiento del estabilizador de cámara *MOVI*, que supuso una alternativa (más pequeña y ligera, más eficiente y mucho más fácil de utilizar) al ya clásico steadicam. El *MoVI* eliminó la necesidad de que los operadores de cámara usen un esqueleto o arnés (o un brazo iso-elástico) además del contrapeso. Era tan sencillo como sostener el aparato en las manos. Salió al mercado por un precio de 15.000\$.



Se trata de un sistema de tres ejes X, Y, Z, cada uno de los cuales lleva incorporado un motor capaz de mover el peso de la cámara y la inercia de ésta, y lleva integrada una placa (de origen *Arduino*) que controla los tres motores e incluye un giroscopio digital capaz de percibir en décimas de segundo el más mínimo movimiento.

“El sistema Freefly MōVI dispone de estabilización digital de los tres ejes mediante motores activos y estabilización pasiva de la inercia: para el correcto funcionamiento de la cámara es preciso que esté equilibrada en cada uno de los ejes mediante sensores que captan las variaciones” (Balseiro Pérez 2016:72).

De modo que cuando la cámara se inclina o se mueve, la placa pone a trabajar los tres motores para compensar la inclinación. Normalmente llevan una batería de tipo Lipo de gran potencia.

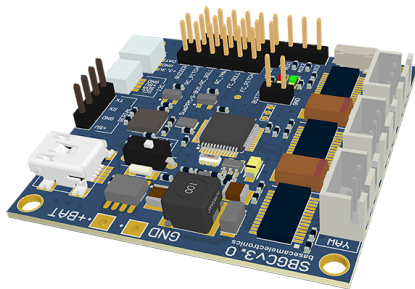
Dado el origen de Arduino –y sus derivados– como *software* libre es relativamente fácil encontrar manuales y tutoriales de ingeniería industrial y programación de telecomunicaciones en varios idiomas, principalmente italiano (donde fue diseñado)

e inglés. Además, como todos los artefactos informáticos, son susceptibles de ser ensamblados, a su vez, a otros *gadgets (hardware)* que realicen operaciones diversas.

En este año, 2013, en que apareció el *MOVI* algunas productoras pequeñas y cineastas independientes comenzaron a desarrollar sistemas propios compartiendo los conocimientos en foros especializados. Los resultados eran prácticamente idénticos al *MOVI* pero el coste era muy inferior, en torno a diez veces menos. Además, pronto aparecieron módulos que se soldaban a la placa y que permitían la conectividad con los *smartphones* vía *bluetooth*, para lo que se diseñaron *apps* específicas para Android e iOS. Y, por si todo ello fuera poco, se le acoplaban módulos motorizados de enfoque para las lentes *–follow focus–* (con lo que ya no sólo se controlaba el plano, sino los controles físicos de la cámara sobre ellos).

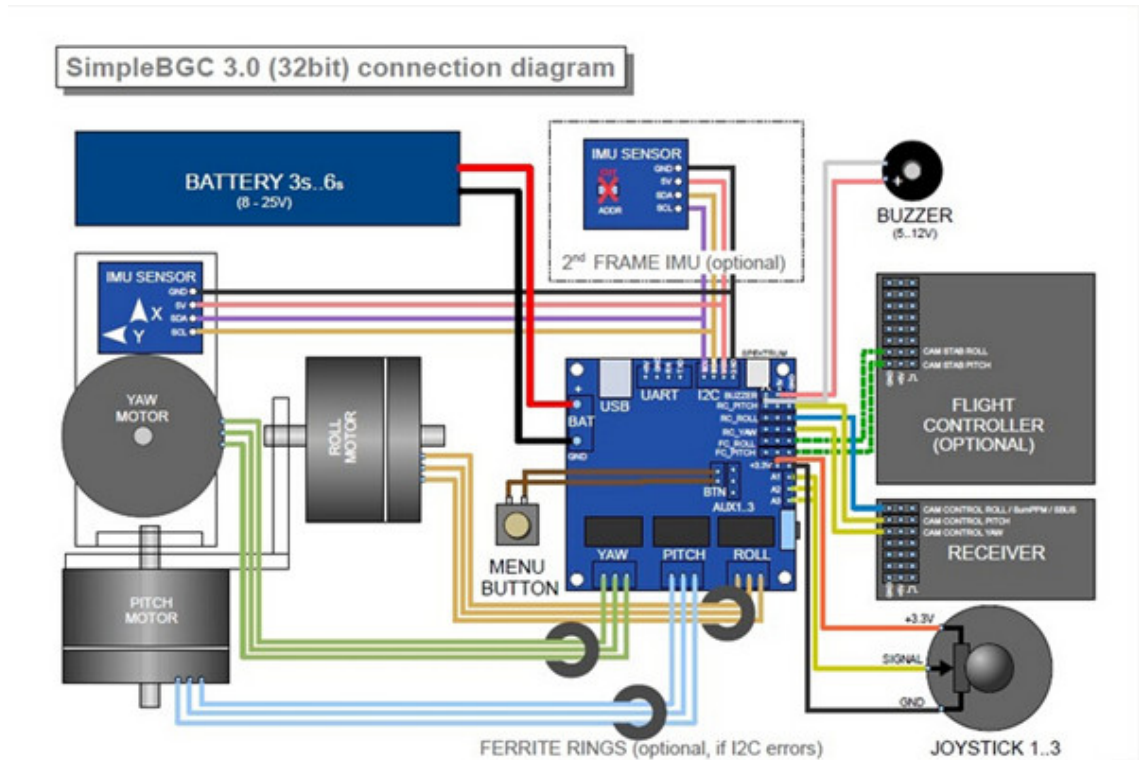
La nueva tecnología digital de impresoras 3D permitía, incluso, que las productoras ocultaran la maraña de cables, placas, conectores y soldaduras bajo un estético cajetín diseñado vectorialmente en 3D e impreso a tal efecto.

Como muestra este ejemplo:





La imagen superior es la recreación en 3D de una placa Alexmos de 32 bit como la que monta el gimbal de la imagen inferior: fue desarrollado en 2013 por estudiantes del Grado de Ingeniería Industrial de la Universidad de Sevilla y un grupo de profesores de comunicación audiovisual (entre ellos quien suscribe estas líneas) y, en estos casi cuatro años, se ha utilizado en diversos documentales y films por la productora que lo encargó. Este modelo fue equipado con módulo de *bluetooth*, tres motores de gran potencia, placa Alexmos 32 bit, motorización de lentes (*follow focus*), monitor HDMI de 7" y módulo de conexión a la *app* de sistema iOS, además de un *joystick* en la mano derecha para la cabeza caliente. La actualización de datos se lleva a cabo mediante un puerto mini USB oculto bajo la tapa que protege a la placa con el logo de la marca. El diagrama del ensamblaje queda tal como sigue:



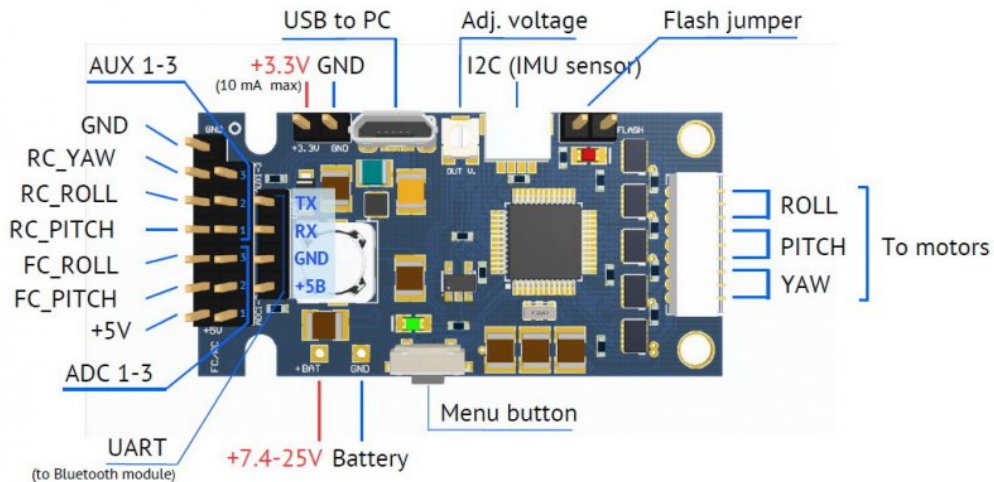
Las características técnicas detalladas de la pieza son las siguientes:

- MCU de 32 bits - ARM Cortex M4. Radides en los cálculos complejos para la estabilización en 3 ejes.
- Permite controlar la cámara con el RC o el *joystick* analógico.
- Permite usar varios perfiles intercambiables para los diferentes modos de funcionamiento (modo carrera, modo *flow*, modo paisaje, etc.).
- Soporta diversos protocolos RC: PWM, PPM, Spektrum y S.bus.
- Supervisión de la tensión de la batería, para compensar la caída de tensión en el regulador PID.
- Alarma de batería baja (salida a 5V zumbador activo). También incorpora una pantalla LCD para mostrar el nivel de carga.
- Número de entradas de control de señales + 3 adicionales de entrada / salida AUX1
- AUX3 reservada.

- Se puede suministrar hasta 1A para los dispositivos externos en la línea de alimentación de 5V.
- Puerto UART - toma para conectar el módulo Bluetooth.
- Protección contra polaridad incorrecta, protección contra sobrecalentamiento y sobrecorriente.
- Interfaz USB para la conexión al PC, para configurar, controlar y actualizar el *firmware*.
- Interfaz gráfica de usuario para administrar la configuración OS / X / Windows versiones de Linux.
- Control a través de la serie de protocolos utilizando API dedicada.
- Incluye segunda IMU, que aumentará la precisión de los tiempos de estabilización 10x- 30x.
- Tamaño de la placa: 50 x 50 mm.
- La distancia entre los agujeros de montaje: 45 mm.
- Diámetro de los agujeros de montaje: 3 mm.
- Tensión de alimentación: 8-25 V (3s -5s LiPo).
- Corriente máxima del motor: 1,5 A.
- 5V de corriente para alimentar dispositivos externos de salida: hasta 1 A.

El diagrama en 2D de la placa con sus diferentes conectores quedaría tal y como sigue²⁰:

²⁰ La elaboración del grafismo en todo lo relacionado con las placas Arduino y Alexmos es de elaboración colectiva anónima y distribuible en *Creative Commons*.



En 2015, la empresa china DJI comercializa para el mercado internacional un estabilizador muy parecido al MOVI, de nombre RONIN, a un coste sensiblemente inferior al original, unos 3.000\$. Además, el RONIN era compatible con el resto de aparatos de la marca, que es –hoy día– la empresa líder internacional en el negocio de los drones.

Cuando la cámara está montada en el RONIN, éste, a su vez, puede engancharse a su Dron DJI S800. Y dado que tanto el RONIN como el S800 están capacitados para mover con soltura una cámara Red One, podemos decir que hacer cine profesional con acabado estándar de calidad en 4K es hoy cientos de veces más económico que hace apenas 4 o 5 años y, además, el acabado se ha mejorado en este intervalo de tiempo, de forma que los cuerpos de cámara con que se inició el cine digital en 2007 tienen poco ya que ver con los acabados de la actualidad.

El RONIN es capaz de montar un mando RC a distancia para el control de su cabeza caliente. Así, con sólo dos operarios se pueden usar el 100% de sus utilidades: un

primer operario se encarga de la sujeción del aparato (y con él, de los tipos de planos) y un segundo se encarga de los movimientos de cámara, así como del enfoque y el plano variable de la lente.

Además, y dado que el RONIN es capaz de cargar con cámaras DSLR y cámaras de cine profesional tipo Red One, también existe un exoesqueleto metálico para que el peso recaiga en los hombros y en la cintura del operador, de forma muy similar a como recae el peso del *steadicam* en el operario. El exoesqueleto permite, así, un funcionamiento versátil y rápido. Se trata, en definitiva, de un sistema que, de algún modo, democratiza el uso del steadicam, ya que, a diferencia de éste, el estabilizador tipo RONIN no necesita conocimientos en ingeniería ni un pulso especialmente trabajado para rodar. Basta con agarrar con un mínimo de pericia el aparato y su sistema hará buena parte del trabajo. El acabado del aparato, si le añadimos el exoesqueleto para el operario, es el que sigue²¹:



Ahora sí, tras la aparición de los estabilizadores tipo RONIN no es necesario contar con la capacidad organizativa de una producción media cinematográfica. Con muy poco desembolso pueden técnicamente ser viables planos cinematográficos que, insistimos, hace apenas unos años, eran impensables en producciones de bajo coste:

²¹ Imágenes suministradas por el fabricante. Consultables en: <https://www.dji.com/ronin>

“La planificación de cámara ya no tiene límites. El narrador audiovisual encontrará en la cabeza caliente el aliado perfecto para expresarse, porque ahora ya no existen metas inalcanzables. Bienvenidos al mundo de la cabeza caliente, un gran paso adelante en el movimiento de cámara” (Balseiro Pérez 2016: 20).

Pero la proliferación de las pequeñas cámaras DSLR a partir del año 2010 y hasta nuestros días ha introducido muchos matices en la cultura visual digital de los receptores. En la época de la multipantalla y de los vídeos virales de YouTube los espectadores cada vez huyen más de planos fijos o muy formales. Demandan una manera discontinua de consumir los productos audiovisuales.

“Los realizadores ya no piensan sólo en utilizar un *travelling*, una grúa convencional con operador o una resolutive *steadicam* para el movimiento especial de su cámara. Las cabezas calientes y todos sus soportes están introduciéndose poco a poco en todas las producciones audiovisuales hasta convertirse en un elemento diferencial, ya casi obligatorio para ofrecer un producto visual más acorde a nuestro tiempo. [...] Tal y como pasó en su día con otros sistemas o soportes, las cámaras operadas de forma remota adquieren un lugar privilegiado en el actual mercado audiovisual” (Balseiro Pérez 2016: 17).

Gracias a los nuevos soportes, en especial el estabilizador, se está creando un nuevo lenguaje mestizo a caballo entre la cámara al hombro, la *steadicam* y, en definitiva, las estéticas derivadas de los *smartphones* y sus mil usos y mil planos posibles (ya sean a mano o con la ayuda del omnipresente “palo selfie”). Todo ello amplificado y tamizado por ese universo gaseoso y ambiguo que es la red, consecuencia y a la vez causa de muchos de los cambios que se están produciendo en la industria audiovisual internacional:

“El protagonismo del vídeo en la red no resulta casual. Se constata que, pese al auge de internet, la televisión sigue manteniendo un papel fundamental en las costumbres de la mayor parte de la población. Sin embargo, la línea que divide vídeo *online* y televisión se va difuminando

cada vez más, pues los usuarios también acceden a contenidos *online* desde los televisores ‘inteligentes’ y aumenta el número de televisiones que emiten exclusivamente vía internet. Las previsiones de la empresa Cisco (2014) sobre el consumo de vídeo *online* ofrecen una interesante perspectiva del fenómeno y de su previsible evolución. Los datos subrayan la importancia capital de los contenidos audiovisuales en el cómputo global del tráfico en internet. Según las predicciones de Cisco, el consumo de vídeo en la red supondrá el 79 % del tráfico mundial en 2018. En cuanto al consumo de vídeo *online* en España, en enero de 2014 se registraron un total de 22,7 millones de espectadores únicos, que visualizaron más de 5,3 millones de vídeos (Comscore, 2014). Esta cifra supone una media de 236,7 vídeos al mes por espectador y un promedio de 1.173,6 minutos mensuales (con una media de 5 minutos de duración cada vídeo)” (García Avilés 2015: 122).

2.5.5. Nuevos sensores digitales 4K en las cámaras profesionales de cine

Desde aquel lejano año en que Julio Medem estrenó *Caótica Ana* en los cines, en 2007, muchas cosas han cambiado en esta casi una década de cine digital. *Caótica Ana* fue la primera película de la historia del cine que se filmó en su totalidad con la nueva técnica digital. Aquel film fue la punta de lanza de lo que, apenas unos años más tarde, significaría un cambio absoluto de todo el sector. Al principio cambia el propio rodaje filmico en sí pero, sobre todo a partir de la proliferación de las redes sociales y la popularización de los *smartphones* a partir del año 2011, cambiará ya para siempre todo el sistema, haciéndolo multicanal, fusionando conceptos antaño enfrentados (serie *versus* film, televisión *versus* cine, venta *on demand versus* Bluray/DVD, etc.).

“Finalmente, surge la tendencia a la hibridación de géneros en la televisión y en internet. La hibridación, entendida como mestizaje entre ingredientes y formatos, es una de las herramientas para innovar en diversos ámbitos. La necesidad de sorprender al espectador, cuando parece que todo ya está inventado, obliga a buscar combinaciones que, al

menos en la forma, parezcan innovadoras. De este modo, las fronteras entre los géneros (reportaje, *reality*, documental, *webdoc*...) se vuelven cada vez más difusas” (García Avilés 2015: 122).

Ello es posible gracias, entre otras cosas, a los avances en sensores digitales que han propiciado que incluso se rueden films que prescinden en su totalidad de luz artificial²². Estos nuevos sensores digitales, además, han rebajado sensiblemente los costes de producción del monto global de cualquier film.

“Los sensores están en el plano focal de las cámaras digitales. Es el plano donde convergen los haces de luz que atraviesan el objetivo y está compuesto por una matriz de millones de cavidades captadoras de luz llamadas fotodiodos. Durante la exposición, los fotodiodos quedan al descubierto para recoger y almacenar la información de brillo y color de cada píxel” (Ultray y Ochoa 2016b: 50).

Todas las cámaras de cine, al menos desde el 2014 en adelante, incorporan ya de manera nativa la grabación en 4K. En sí mismo el 4K no necesariamente significa que la calidad sea máxima: hay cámaras de *smartphones* que, supuestamente, graban en 4K y su resultado está a años luz, obviamente, de las cámaras de cine digital.

La tecnología 4K hace referencia al número de píxeles que componen el fotograma, pero hay una serie de factores relacionados que tamizan la calidad de cada equipo dotado de 4K: Damián Ruiz Coll, nos explica que el salto hacia una imagen digital de mayor calidad se sustenta en cinco pilares:

- Aumentar la resolución espacial: más píxeles en cada imagen (4K u 8K).
- Aumentar la resolución temporal: más fotogramas por segundo (48, 50, 60, 100 o 120 fps).

²² El film *The Revenant*, dirigido por Alejandro González Iñárritu, y estrenado en 2015, fue filmado exclusivamente usando luz natural, tanto de noche como de día. Pueden consultarse detalles técnicos sobre este particular en: <http://visualmente.info/the-revenant-con-luz-natural/>

- Aumentar del rango dinámico: mayor capacidad para captar y reproducir niveles de brillo y matices de color.
- Aumentar la cuantificación (profundidad de color): número de bits que se emplean para codificar cada uno de los píxeles (10, 12 o 16 bits).
- Aumentar el espacio de color: un gamut de color más amplio.

(Ultray y Ochoa 2016b: 9)

Para que exista el salto de calidad al 4K han de darse estos cinco factores conjuntamente. Ultray y Ochoa lo resumen en el diagrama²³ que sigue:



Los cinco pilares de la ultra alta definición.

Uno de los hándicap más evidentes de la tecnología 4K es el tamaño de los archivos que genera: un reciente artículo en prensa especializada afirmaba que una película en 4K pesaría 100GB, una auténtica barbaridad si tenemos en cuenta que los DVD no llegan a 1GB de capacidad (aunque el dispositivo soporte 4,7GB) o que el *bluray* estándar tiene 25 GB.

²³ Extraído de Ultray y Ochoa (2016b: 9).

“Las cámaras ligeras 4K de la electrónica de consumo utilizan todos los recursos posibles para reducir el flujo de transferencia: profundidad de color a 8 bits, submuestreo de color 4:2:0 y agresivas técnicas de compresión con pérdidas que afectan gravemente a la calidad de las imágenes. De esta forma se consigue que el material se pueda almacenar en tarjetas SD de bajo costo que no soportarían flujos de transferencia superiores” (Ultray y Ochoa 2016b: 10).

Ello también genera cierto problema en los códec, pues aquellos que realmente son efectivos precisan de un equipo potentísimo. El manido H.264 es incompatible con la tecnología 4K y el futuro más cercano parecen ser los que sostienen una calidad alta, pero con una ligera compresión, tales como DNxHR o el XAVC de Sony.

Además, la tecnología 4K, y muy especialmente si ésta la aplicamos al sensor de la toma de las cámaras de cine en 4:4:4 y RAW, también precisa de un tratamiento especial en el color:

“Para captar el color se colocan unos filtros cromáticos delante de cada uno de estos fotodiodos. La tecnología más extendida para esta función es la máscara de Bayer que está formada por un 50% de filtros verdes, un 25% de rojos y un 25% de azules. Interpolando dos muestras verdes, una roja y una azul se obtiene un píxel de color. En los archivos *raw* se guarda la información del patrón de Bayer de forma directa, sin interpolaciones. Por ello, al proceso de relevado *raw* también se le conoce como ‘debayerización’ (*debayering*)” (Ultray y Ochoa 2016b: 50).

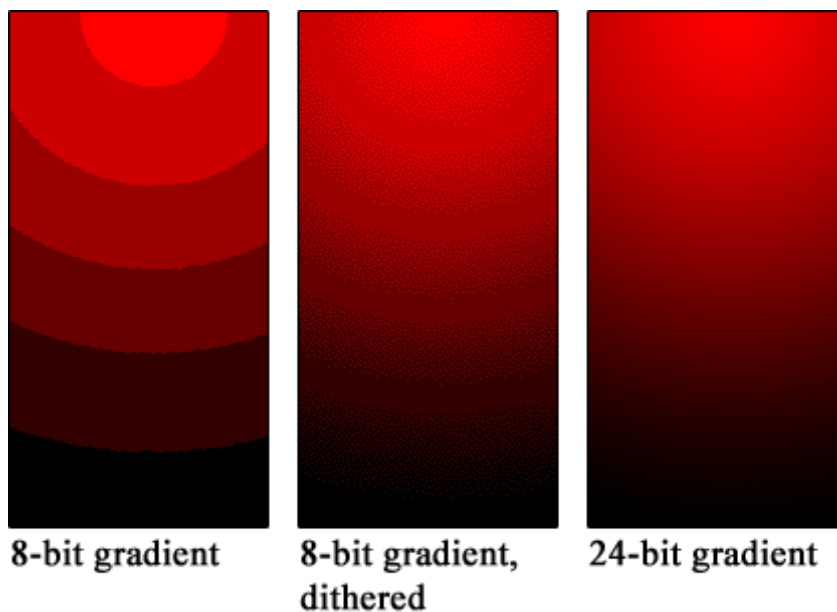
Otro de los aspectos que caracterizan a la tecnología 4K y, por tanto, a los nuevos sensores digitales es la profundidad de color (*color depth*) o profundidad de bits (*bit depth*), aquello que indica cuántos bits se usan para describir cada píxel.

La profundidad de color mínima –en equipos profesionales– es de 8 bits por cada componente RGB (Red-Green-Blue), pero, actualmente, los nuevos sensores

digitales (usados, a su vez, para fotografía, vídeo o cine digital), pueden llegar a utilizar 10, 12 o incluso 16 bits para cada canal RGB.

Gracias a ello nuestros nuevos aparatos usan una gama de colores hasta niveles superiores a los que puede percibir el ojo humano y superiores también a los sistemas de monitorización de los que disponemos en los monitores y televisiones.

Esta nueva capacidad de codificación se aprecia especialmente en situaciones visuales críticas, como por ejemplo los degradados. Hoy día la tecnología 4K evita el efecto conocidos como *color banding*, en los que la transición entre los diferentes colores es demasiado abrupta e, incluso al ojo humano, es inevitable ver la transición de forma escalonada. Podríamos ejemplificar ello en un diagrama lineal como el que sigue²⁴:

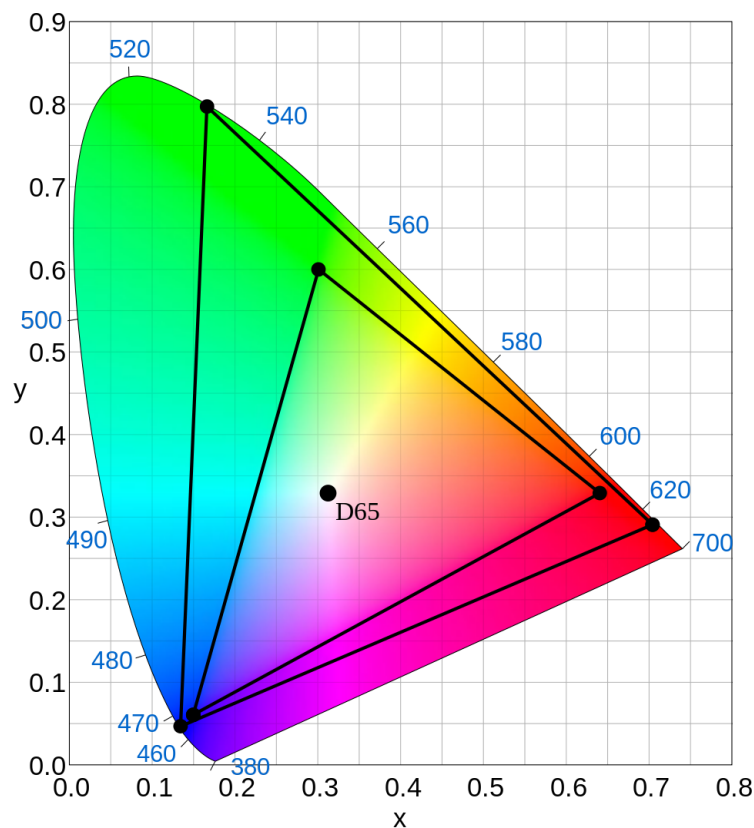


Por último, la nueva tecnología digital 4K ha revolucionado también la forma de hacer cine por el gamut de color. Así llamamos al conjunto de colores que se pueden utilizar en una determinada norma.

²⁴ Extraído del blog de tecnología audiovisual Tomsguide (en inglés). Consultable en: <http://www.tomsguide.com/forum/id-2161469/vertical-banding-lg47ln5400.html>

“El gamut de la norma BT-2020 para Ultra HD es mucho más amplio que el de la norma BT-709 de televisión HD. En la siguiente figura se puede observar un gráfico que representa estos dos gamuts en el sistema de coordenadas CIE-1931 (CIE XYZ, es un sistema matemático para definir un color con tres coordenadas (X, Y y Z) creado en 1931 por la Comision Internationale de l'Éclairage)” (Ultray y Ochoa 2016b: 10).

Adjuntamos diagrama de Gamut de color de las normas BT-709 y BT-2020²⁵:



La mancha de color del diagrama adjunto representa toda la gama tonal existente. El primer triángulo corresponde a la visión humana. Por debajo de él está el protocolo BT. 2020 (cuya llegada será inminente en unos meses, pero aún apenas se usa) y en

²⁵ Extraído de Ultra HD-TV. Consultable en: <http://www.ultrahdtv.net/articles/is-4k-resolution-important-to-consumers/>

el triángulo inferior está representado el protocolo BT.709 que corresponde al estándar 4K usado actualmente en los sensores digitales.

Por último, hemos también de reseñar que los nuevos sensores soportan un alto rango dinámico (HDR, por sus siglas en inglés) muy superior a los protocolos previos. Definimos el HDR de una imagen digital como la capacidad que tiene dicha imagen de representar correctamente el contraste, las altas luces y las sombras profundas.

Las imágenes con alto rango dinámico tienen más detalle en las altas luces y en las sombras. Sus valores máximos de luminancia son más brillantes (mucho más potentes lumínicamente) y los mínimos más oscuros, es decir: los negros son mucho más negros en el HDR. El fin último de esta tecnología es que, como hace poco promocionaba una conocida marca de pantallas, al sustituir una ventana por una pantalla, cuando una persona en una sala miraba por dicha pantalla, era incapaz de distinguir si se trataba de la realidad o de una pantalla que recreaba la realidad²⁶.

Son varias las cámaras digitales de nueva generación con que se están filmando hoy día las películas profesionales. El director Alberto Rodríguez eligió para sus tres películas la ARRI. La Sony F55 fue la cámara elegida por Castillo para *Techo y Comida* y, a su vez, Manuel Martín Cuenca eligió la Alexa para narrar *Caníbal*.

“La gama más alta de cámaras digitales está dirigida a la cinematografía digital. Todos los conceptos que se han presentado en las secciones anteriores –resolución espacial y temporal, rango dinámico, curvas de gamma logarítmicas, espacios de color, etc.– se ven reflejados en estas cámaras que son con las que se produce el cine de ficción de alto presupuesto. Se han diseñado para obtener el máximo nivel de calidad posible. En cuanto a su ergonomía o su operatividad, están pensadas para que sea un equipo de personas las que las opere, no un único operador. Varios fabricantes tienen productos dirigidos a este segmento de mercado: Arri, Red, Panavisión, Sony, Panasonic, Aja, Canon, Kinefinity y Blackmagic son los más relevantes” (Ultray y Ochoa 2016b: 66).

²⁶ Se trata de la pantalla LG de 84” presentada a los medios en 2014.



Cámara Arri Alexa con la que se rodó *Grupo 7*, *La isla mínima* y *El hombre de las mil caras*.

“En este tipo de cámaras es importante la robustez (porque van a recibir un uso muy intensivo) y la ergonomía operativa. Algunos equipos incorporan la opción *Pre-Record*, muy interesante para deportes y documentales puesto que permite empezar a grabar unos segundos antes de pulsar el botón. Para este segmento de mercado encontramos cámaras de los fabricantes especializados en cine, como Arri o Red, y también de otras marcas con una gama más amplia de productos como Sony o Canon” (Ultray y Ochoa 2016b: 67).



Cámara Sony F55 con que se rodó *Techo y Comida*

“La producción de eventos deportivos en directo siempre ha sido un campo de experimentación donde probar las nuevas tecnologías de la imagen. Durante el Mundial de fútbol de Brasil 2014 se hicieron las primeras retransmisiones 4K con las cámaras Sony F55, un modelo que puede servir tanto para cinematografía como para cámara de estudio de televisión o producción de documentales. En 2015, Sony lanzó un nuevo equipo dirigido al mercado profesional de la televisión Ultra HD, el HDC-4300, versátil para directos, cámara de estudio o ENG” (Ultray y Ochoa 2016b: 67).



Alexa Studio, cámara con la que se rodó *Canibal*

En 2009 Nikon incluye por primera en una de sus cámaras de fotos la posibilidad de grabar vídeo. La cámara era el segmento más pequeño de la marca nipona (Nikon D40), tenía una discreta resolución, pero abrió la veda del contraataque de su rival: Canon sacaba en 2010 la Canon 5D Mark II. El sensor tenía una arquitectura FF (Full Frame) y, como gran novedad, permitía grabar vídeo con una calidad antes nunca vista. Además, el hecho de poder trabajar con lentes fotográficas (algunas de las cuales –las f1.4, f1.2– se parecen, y mucho, a la propia definición que tienen las lentes anamórficas del cine) completaba una operación redonda. Canon vendió millones de cámaras y dejó noqueado a Nikon, que tardó más de dos años en contraatacar con su Nikon D800. En ambas plataformas, la Nikon D800 y la Canon 5D, cineastas de todo el mundo se lanzaron a las producciones de bajo coste, algunas de las cuales consiguieron importantes reconocimientos internacionales. De hecho estas cámaras acabaron integrándose en las producciones más costosas de Hollywood para resolver planos que, por su tamaño o por su capacidad de usar lentes de tamaño reducido, no pueden usar cámaras de cine profesional²⁷. Actualmente tanto la Canon 5D como la Nikon D800²⁸ han dado paso a una nueva generación de DSLR que ya son capaces de grabar en 4K, tales como la Canon 1D, la Nikon D5, la Lumix GH4 y otras.

“Podemos clasificar estas cámaras como de cinematografía *indie*. En cuanto a ergonomía, no se adaptan bien al periodismo electrónico ya que requieren muchos accesorios que hace difícil y delicada la operación. Ahora bien, tienen sensores grandes de 35 milímetros (*full frame*), baja profundidad de campo y se consigue la apariencia visual que dan las cámaras de cine, lo que se conoce en inglés como *cinematic look*. De las

²⁷ Sólo en los últimos años numerosos films que obtuvieron Premios Oscar fueron grabados en parte con cámaras Canon 5D / Nikon D800: *Cisne Negro* (2012), *127 horas* (2012), *Marvel: los vengadores* (2012), *Como locos* (2011), *Elysium* (2013), *Drive* (2011), así como series como *Dexter* (2013), en que se usó la Nikon D800, o *House* (2010), filmada en el último capítulo de una de las temporadas con Canon 5D.

²⁸ Ambas imágenes extraídas de la web del fabricante. De dominio público. Descargables de www.nikon.es y www.canon.es







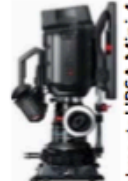

que graban en 4K podemos destacar la Sony Alfa 7S, la Canon 1D C y la Panasonic Lumix GH4” (Ultray y Ochoa 2016b: 67).



Los analistas Thomas Fletcher y Gary Adcock han elaborado un diagrama muy ilustrativo sobre el panorama global de cámaras de cine digitales profesional, publicado en *Digital Cinema Society*²⁹, es el que sigue:

²⁹ Descargable en:
www.digitalcinemasociety.org/downloads/2016CameraComparisonChartV25.pdf








2016 CAMERA COMPARISON CHART

Imager (Actual Size)	ISO	Latitude Published Spec	Frame Rates	Pixel Resolution of Recorded Media	Recorded Bit Depth Format & Time (Highest Internal Record @ 24 fps)	Data (Per Min)	Weight (Body Only)	Power Draw	Highlighted Positives	Notable Credits	List Price Camera Only (US Dollars)
 ARRI AMIRA (Premium Version)	800 Base	14+ Stops	1-60 fps 4K UHD .75-200 fps ProRes	3840 x 2160 3200 x 1800 2048 x 1152 1920 x 1080	12 Bit ProRes 4:4:4 UHD 128GB CFast - 14 min	8 GB per Minute	9.2 lbs	50w	ALEXA Image Quality Ideal for HDR Lightweight Comfortable Handheld 4K UHD & 3.2K Record Options Powerful In-Camera Color Grading 200 fps Slow Motion	Ballers The Ivory Game A Bite of China Goat NFL Films	\$35,000
 Red Epic-W 8K S35 (Helium)	800 Base	14+ Stops	1-30fps 8K 1-75fps 6K 1-120fps 4K 1-240fps 2K	8K 8192 x 4320 6K 6144 x 3240 5K 5120 x 2700 4K 4096 x 2160 2K 2048 x 1080	16 Bit REDCODE - 6K FF @ 5:1 512GB SSD - 52 min 1TB SSD - 104 min (108K Cuts Time in Half)	5.2GB per Minute	3.3 lbs	60-65w	Pro Res Workflow Option Custom OLPF Filters HDRx High Dynamic Range Well Established R3D workflow Modular Design High Frames per Second	Camera Newly Released Credits Coming Soon	\$29,500
 Panasonic Varicam LT	Dual 800 & 5000 Base	14+ Stops	1-30 fps AVC-Intra 4K422 1-60fps AVC-Intra 4K422 LT 1-180fps @HD 23, 98, 24, 25, 29.97 fps 2K 12Bit	4K 4096 x 2160 UHD 3840 x 2160 2K 2048 x 1080 HD 1920 x 1080	10Bit 512GB Express P2 Card 180 min - AVC-Intra4K422 124 min - ProRes HD	2.3GB 4K XAVC 4:2:2	6 lbs	47w	Exceptional Low Light Performance Clean Signal @ 5000 ASA LT RAW via Convergence Design Odyssey 7Q, 7Qe and Atomos Shogun Inferno	Orange Is the New Black Million Dollar Quartet A.P.B. Only Temporary	\$18,000
 Sony FS7	2000 Base	14 Stops	1-60fps @ 4K 1-180fps @HD	4K 4096 x 2160 UHD 3840 x 2160 HD 1920 x 1080	10 Bit 4:2:2 XAVC-I HD, UHD QXD 128GB = 55min ProRes 4:2:2 HQ QXD 128GB = 74min	2.3GB 4K XAVC	4.5 lbs	19w	Pro Res HD Workflow Option Optional External 12bit 4KRaw Recorder Affordable Media - High FPS (FS7 II Coming January 2017)	Closed Course Annabelle Hooper and the Ghosts of Nantucket	\$13,199
 Canon EOS C300 Mark II	800 Base	15 Stops	1-120 fps @ 2K/HD 1-30 fps @ 4K/UHD	4096 x 2160 3840 x 2160 2048 x 1080 1920 x 1080	12/10 Bit RGB XF-AVC-Intra 4:4:4 128GB CFast - 75 min 10 Bit YCC 4:2:2 XF-AVC Intra 128GB CFast - 40 min	1.7 GB per Minute 4.4 lbs IP1 Version) 3.1 GB per Minute	4.4 lbs	21.2w	Canon Log 2 HDR Exposure Latitude Exceptional Sensitivity Three Wide Color Gamuts OLED Viewfinder Canon RAW via external recorder 2/4/6/8/10 Stop ND Filters	Our Souls at Night Divided America Transparent Six Jason Bourne 2	\$11,999
 Canon EOS C500	850 Base	12 Stops	24p, 25p, 30p, 50i, 60i @ HD 24, 25, 30, 50, 60, 120 @ 4K to Ext. Recorder	1920 x 1080 Outputs 2K & 4K to External Recorder	12/10 Bit XF-AVC-Intra 4:4:4 128GB CF - 75 min	0.4 GB per Minute	4 lbs	11.4w	4K Uncompressed Output w/ Wide Variety of External Recorders PL or EF mount High Dynamic Range Small Self Contained Ideal for 3D	Fast 8 2 Kong Skull Island 2 The Man from U.N.C.L.E. 2 Before the Flood	\$9,999
 Blackmagic URSA Mini 4.6K	800 Base	15 Stops	1-60 fps 4.6K 1-120fps HD (Windowed)	4.6K 4608 x 2592 4K 4096 x 2304 UHD 3840 x 2160 HD 1920 x 1080	12 Bit Cinema DNG 256GB CFast RAW 3:1 - 25 min RAW 4:1 - 31 min	10.8 GB per Minute	5 lbs	45w	4.6K S35 Image w/ High Latitude Super compact lightweight design Dual RAW & ProRes CFast recorders Professional 12G-SDI Connectors Includes DaVinci Resolve Studio	ID: Resurgence 2 The Fosters 2 Hunters 2 Various Regional & National Spots	\$4,995
 35mm Film	500 Base	15-16 Stops	1-150 fps Arri 435 1-60 fps Sync/Sound Body	6K 4K 2K Uncompressed (via Scanner)	16 Bit (Linear) 10 Bit (Log) 3P 14m/48s 1000' 4P 11m06s 1000'	N/A	25 lbs 400' Load (ArriCam)	55w	4-4:4 Color Sampling Established Workflow Widest Available Latitude Proven Archival Value	Westworld Girl on the Train Loving The Magnificent Seven	FILM .77 € per foot

Gary Adcock

2016 CAMERA COMPARISON CHART

Thomas Fletcher

Imager (Actual Size)	ISO	Latitude Published Spec	Frame Rates	Pixel Resolution of Recorded Media	Recorded Bit Depth Format & Time (Highest Internal Record @ 24 fps)	Data (Per Min) (Body Only)	Weight	Power Draw	Highlighted Positives	Notable Credits	List Price Camera Only (US Dollars)
 ARRI ALEXA SXT & XT	CMOS 33.6mm Ø 28.3 x 18.2mm	800 Base	XT / SXT OG 75 OG 90 4.3 96 120 16.9 Stops	OG 3424 x 2202 XT OG 3424 x 2202 SXT 4.3 2880 x 2160 XT 4.3 2880 x 2160 SXT 16:9 2880 x 1620 XT 16:9 2880 x 1620 SXT Based on ARRIRAW	12 BIT ARRIRAW 29 min - 512GB OG x8 Drive 39 min - 512GB 4.3 x8 Drive 47 min - 512GB 16:9 x8 Drive 117 min - 2TB OG x8 Drive 142 min - 2TB 4.3 x8 Drive 157 min - 2TB 16:9 x8 Drive	XT/SXT Open Gate 14.1 lbs XT 18.2/16.6 4.3 14.3 lbs 100w XT 90w SXT Proxies	100w XT 90w SXT ARRIRAW	True Anamorphic 4.3 Imager Wide Latitude Ideal for HDR Gently Rolls Off Highlights Proven Reliable, Post Efficient SXT Option records Proxies in Log C, 709 or 709 w/ Look; allows 3 Independent MON outs: 709, 2020 or Log C. Accepts 2TB S80 Drives	Snowden Star Trek Beyond Fast & Furious 8 Game of Thrones Man in the High Castle	\$82,180	
 Sony F65	CMOS 27.9mm Ø 24.7 x 13.1mm	800 Base	1 to 120 fps Electronic Shutter	8K 8192 x 2160 4K 4096 x 2160 2K 2048 x 1080 HD 1920 x 1080	16 Bit F65RAW - LITE 60 min - 512GB 120 min - 1TB	8.5 GB Body Only Minute 16 lbs w/ S80 R4	62w Body Only	8K, 6K, 4K De-mosaic ACES Workflow Rotary Shutter 16 Bit Linear RAW Ultra Wide Color Gamut Build in ND Filters	Billy Lynn's Long HalfTime Walk Café Society A Series of Unfortunate Events	\$65,000	
 Red Weapon 8K VV (Dragon)	CMOS 46.3mm Ø 40.9 x 21.6mm	1250 Base	1-60fps 8K 1-100fps 6K 1-120fps 5K 1-150fps 4K 1-300fps 2K	8K 8192 x 4320 6K 6144 x 3240 5K 5120 x 2700 4K 4096 x 2160 2K 2048 x 1080	16 Bit REDCODE - 8K FF @ 5:1 512GB SSD - 35 min 1TB SSD - 70 min (108K Cuts Time in Half)	15.2GB per Minute	3.3 lbs 70w	Unique Large Format, Aesthetic True Anamorphic Internal REDCODE RAW Compressed Raw recording Internal Dual Record Compressed Raw w/ Proxies or Avid DNx Codes	Guardians of the Galaxy Vol.2	\$ 59,500	
 Panasonic VariCam 35	CMOS 27.8mm Ø 24.6 x 12.9mm	Dual 800 & 5000 Base	1-120 fps AUC Intra 4K & V-RAW 10 Bit	128K AVC-Intra4K 256GB Express P2 Card 45 min 4:4:4 90 min 4:2:2 124 min - Proxies HD	4.8 GB 4:4:4 12 Bit w/ AVC Intra Rec. 4:2:2 10 Bit	4.8 GB per Minute	11 lbs 69w w/ AVC Intra Rec.	Exceptional Low Light Performance Clean Signal @ 5000 ASA In-Camera Color Grading/Dailies Dual Codec Records Un-graded 4K Master & HD V-RAW Uncompressed via attach- able, formfitting Codex Recorder	The Duce Bad Santa 2 Master of None Death Note Just Add Magic	\$55,000	
 Red Weapon 8K S35 (Helium)	CMOS 34.5mm Ø 29.9 x 15.8mm	1250 Base	1-60fps 8K 1-100fps 6K 1-120fps 5K 1-150fps 4K 1-300fps 2K	8K 8192 x 4320 6K 6144 x 3240 5K 5120 x 2700 4K 4096 x 2160 2K 2048 x 1080	16 Bit REDCODE - 8K FF @ 3:1 512GB SSD - 41 min 1TB SSD - 83 min (108K Cuts Time in Half)	12.2 GB per Minute	3.3 lbs 65w	Internal REDCODE RAW Compressed Raw recording Internal Dual Record Compressed Raw w/ Proxies or Avid DNx Codes	Transformers: The Last Knight Independence Day: Resurgence ²³	\$ 49,500	
 ARRI ALEXA Mini	CMOS 33.6mm Ø 28.3 x 18.2mm	800 Base	OG - 75-30 fps ARRIRAW 75-30 fps 4.3 Proxies 75-30 fps 16:9 75-300 fps 6.5 Proxies 75-120 fps 8.9 Proxies 75-120 fps	OG 3424 x 2202 4.3 - 2880 x 2160 UHD 16:9 3840 x 2160 16:9 2048 x 1152 16:9 1920 x 1080	12 BIT ARRIRAW ProRes4444XQ UHD 256GB CFast - 20 min Records Classic ALEXA Formats	8.7 GB per Minute	5 lbs 45-75w	Super Lightweight Carbon Body ALEXA Sensor latitude and HDR image quality Integrated Lens Motor Control Motorized ND Filters Exchangable Lens Mounts Perfect for Gimbals & Multicopters	Empire Ice Bates Motel Doctor Strange ² Fear of the Walking Dead	\$45,000	
 Sony F55 w/R7	CMOS 27.1mm Ø 24 x 12.7mm	1250 Base	1-120fps @ 4K 1-180fps @ 2K 1-180fps @ HD 1-240 @ 2K Raw	4K 4096 x 2160 UHD 3840 x 2160 2K 2048 x 1080 HD 1920 x 1080	16 Bit 512GB AXS 4K Raw 60min 4K X-OCNT 84min XAVC 10 Bit 4:2:2 4K 2K HD	7.1 GB 4K RAW F55 & R7 2.3 GB 4K XAVC F55	45w System	Ultra Wide Color Gamut Lightweight and Small Profile 1250 ISO Sensor w/ Global Shutter 2x Anamorphic De-Squeeze 2K Mode Uses Full Image Sensor XAVC-Profiles - DNxHD - MPEG - RAW	Blacklist Marco Polo Big Bang Theory Sense8 Kevin Can Wait	\$42,688	

¹Future ²Select Shots ³6K Version

Camera must be available for sale | Data based on 24fps and highest INTERNAL record.

2016 Camera Comparison Chart v25

2.6. La economía digital y su aplicación a la nueva industria cultural digital: el caso de la cinematografía andaluza

La economía digital es la propia derivada de la nueva actividad basada en la red 3.0 y sus diferentes transacciones de carácter mercantil que en ella se desarrollan. Partimos de la definición del término de “economía” como:

“La ciencia que trata de establecer y delimitar las leyes que definen el comportamiento de los individuos como parte de la colectividad en torno a todos aquellos intercambios que están determinados a través de una contraprestación dineraria, entendida ésta como cualquier fórmula de pago determinada por dicha colectividad” (Morán 2015: 16).

Este concepto, no obstante, si lo aplicamos e interpretamos en el mundo siempre gaseoso y virtual de la red, adquiere una dimensión atemporal. La primera vez que se teoriza desde las ciencias sociales el término de "economía digital" es con la obra de Don Tapscott: *La Economía Digital: promesas y peligros en la era de la inteligencia en redes*, publicado en 1996. Aquella obra avanzó buena parte de las transformaciones que ha supuesto en nuestras vidas la llegada de internet, si bien en dicha época los análisis se centraban en lo que en aquellos días se llamaba "autopistas de la información y la Internet". Hoy ya sabemos que ese medio ha afectado a nuestro ocio, a cómo compramos, incluso matizado el cómo nos comportamos socialmente, cómo nos relacionamos psicológicamente o cómo nos transportamos o nos amamos y, sin duda, a cómo contamos todo ello en nuestras vidas.

En palabras del mentado autor, en aquella época estábamos en los “albores de una revolución como ninguna otra que jamás haya experimentado la humanidad” (Tapscott 1996: 22). De hecho, y siempre según este economista, todavía estamos en los inicios de dicha revolución. Es, sin duda, una obra iniciática, pues Tapscott analiza el surgimiento de internet y, más que eso, de qué supone en nuestras vidas y en nuestros mercados: él describe muy pedagógicamente internet como una herramienta que fue desarrollada para la comunicación militar por un cifrado de números, y acabó mutando a un nuevo medio civil y generalista para la

comunicación humana en toda su expresión posible: y ello genera una nueva economía basada en lo que el autor llama “inteligencia humana en red”.

A raíz de la crisis de las *punto com* del año 2000, a la economía digital se la llamó de formas diversas, tales como la “economía de internet” o “economía web”, si bien el concepto ha mutado tanto que la propia economía digital es hoy ya la economía global misma y es, de facto, imposible distinguir qué es economía digital y qué analógica: vivimos en un entorno donde cualquier empresa, por analógica que sea, está manchada del entorno digital. Su sistema productivo puede ser analógico pero, por poner un ejemplo gráfico, el banco en que guardan su liquidez seguro que opera con sus activos, y no está exento por tanto de las operaciones especuladoras en bolsa tan típicas de la nueva economía digital bancaria a nivel global.

Los postulados de la economía digital pretenden sintetizar de forma coherente todos los factores que intervienen en el proceso económico-industrial derivados de la red: ya sea de nichos de negocios innatos al nuevo medio así o procesos que, siendo externos, se ven afectados por éste. Al ser transnacional y virtual, la economía digital trae consigo numerosas promesas y oportunidades prácticamente ilimitadas para la creación de riqueza y desarrollo social, pero también es susceptible de uso para subvertir el mecanismo financiero establecido (cuestiones de lagunas legales como la invasión de la intimidad vía *software* –*malware*, *spam*, troyanos, etc.– o el uso de *hardware* para la obtención de material ilícito –drones que toman imágenes desde el espacio aéreo, cámaras remotas o *smartphones* hackeados que registran todo lo que pasa a su alrededor) entre otros muchos nuevos dispositivos tecnológicos. Obviamente, este proceso de digitalización –al que se puede adaptar todo ciudadano a posteriori (recibiendo el nombre de “conversos digitales”) o por el hecho de haber nacido ya a partir de los dos mil (estos últimos llamados “nativos digitales”)– supone una penalización social para los individuos no adaptados. No obstante, el hecho de haber nacido en un entorno digital no necesariamente implica poseer automáticamente las competencias y habilidades digitales:

“Como cualquier otra competencia, se adquieren y se entrenan. Pero la realidad que les rodea ha favorecido su inmersión en los entornos

digitales y la capacidad innata de adaptación del ser humano ha hecho el resto” (Tramullas 2009: 38).

En ciencias sociales se llama “analfabetos digitales” a aquellos ciudadanos, empresas o sociedades que se queden al margen del proceso de digitalización en internet. Esto último es mucho más evidente desde la aparición de las redes sociales y de la digitalización de las instituciones (*Open Government*, ciudadanía digital), así como la adaptación de los procesos tradicionales de educación (*e-learning*, teleformación) o del comercio (tienda online) y el ocio en red (videojuegos, cine), etc.

Siguiendo con la obra de Tapscott, el autor describe lo que considera la "nueva economía digital" a partir de doce temas o ítems que, a su juicio, son plenamente transformadores.

“1.- El conocimiento: el trabajo cambiará en forma incremental hacia el conocimiento. Los activos clave de su empresa serán los intelectuales. El conocimiento debe medirse y administrarse de forma efectiva.

Prepárese para los productos inteligentes: casas, automóviles, y otros artefactos que almacenan y procesan información.

2.- La digitalización: la información será transformada a formatos digitales, permitiendo que grandes cantidades de esta sean comprimidas y transmitidas a la velocidad de la luz manteniendo una excelente calidad.

3.- Lo virtual: todo lo físico se está volviendo cada vez más virtual, gracias al cambio de la información de análoga a digital. Prepárese para las empresas, agencias de gobierno, empleos, oficinas y tiendas virtuales.

4.- Lo molecular: las viejas corporaciones se están disgregando y su estructura organizacional está siendo reemplazada por moléculas o grupos dinámicos de individuos y entidades.

5.- Conectada en red: estando conectadas, las pequeñas empresas pueden contrarrestar la principal ventaja de las grandes - sus economías de escala

y su mejor acceso a los recursos. Mientras tanto, siguen teniendo su principal ventaja - ser ágiles, independientes y flexibles.

6.- La des-intermediación: desaparecerán muchos intermediarios, debido a que los consumidores y productores podrán comunicarse en forma directa y fácil.

7.- La convergencia: las industrias de equipos de computación, comunicaciones y contenido están convergiendo. El resultado será una industria de varios trillones de dólares para el año 2005.

8.- La innovación: será la regla. Los cambios ocurren más rápido y los productos se vuelven obsoletos más rápido. Las empresas tendrán que innovar más allá de lo que sus clientes pueden imaginar o requerir.

9.- El “prosumo”: la brecha entre consumidores y proveedores está desapareciendo. Los consumidores tienen mayor influencia en el proceso de producción, por lo que se deben establecer procedimientos para aprender más sobre las necesidades y gustos de los clientes.

10.- La inmediatez: es crítica, porque la nueva economía está basada en empresas en tiempo real. La empresa puede ajustarse continua e inmediatamente a las condiciones cambiantes de los negocios, basándose en la nueva información.

11.- La globalización: cada vez serán más necesarias las alianzas con otras empresas e individuos, ubicados en cualquier parte del mundo. La tecnología de información expande las posibilidades de colaboración.

12.- La disonancia: los cambios tecnológicos y económicos están empezando a crear conflictos y conmoción. La división entre los que tienen y los que no está aumentando: aquellos trabajadores que tengan acceso a la nueva infraestructura, podrán participar totalmente en la vida económica y social, mientras que los demás se quedarán atrás” (Tapscott: 1996: 114).

Actualmente, algunos estudios han tratado de cuantificar el impacto real de la economía digital en el global del tráfico del capitalismo mercantil de consumo. El 24 de febrero de 2016 se presentó el estudio “Digital Disruption: The Growth Multiplier”³⁰, elaborado por Accenture Strategy, que afirma que para 2020 la economía digital supondrá el 22% de la economía española. Sin duda se trata de datos de un impacto impensable hace apenas unos años, pero, más allá del mero dato, sin duda lo más rompedor es que parte de una valoración en indicadores de venta y consumo directo. Es decir, este estudio prevé que para 2020, de todas las ventas totales de, por ejemplo, televisores, el 22% será vía Amazon / eBay / Redcoon y similares. Pero no establece el movimiento económico paralelo que se ve favorecido por el propio consumo digital del dispositivo, es decir, no calibra que, una vez comprada esa misma televisión vía internet, paguemos digitalmente en ella y a través de ella por canales concretos, o alquilemos películas o documentales en la SmarTV o compremos espacio virtual en Dropbox o Apple iCloud: todo siempre desde el aparato, pagando a través del propio aparato, y con consumo en el propio aparato. Por tanto, el impacto real de la economía digital es prácticamente imposible de medir con exactitud, si bien todos los indicadores coinciden en que el total estará muy por encima de ese 22%.

2.7. El sistema tributario del autónomo generalista: introducción a la figura del autónomo y su impacto en la economía española

Aunque el objeto de nuestro estudio está bien lejos de significar un proyecto de investigación histórica sobre la figura del autónomo y lo que significa en nuestro país, sí se nos antoja pertinente, no obstante, la contextualización del concepto en un mínimo marco histórico global, a fin de dotar al lector de unas mínimas herramientas analíticas críticas con que situar el objeto de nuestro estudio.

El término *freelance* deriva del término medieval británico usado para “mercenario”: se trata de una lexicalización de la palabra “free” (libre) y “lance” (lanza). Se trataba,

³⁰ El informe se presentó a los medios con el titular: “Un uso más inteligente de la tecnología y el talento digital podría estimular el crecimiento económico mundial en dos billones de dólares”. Consultable en el enlace: www.accenture.com/es-es/company-news-release-digital-disruption-davos

literalmente, de una lanza libre (por metonimia con el portador de la lanza) que no servía a ningún señor y que estaba asalariado por cualquiera que pagara sus servicios. El primero en acuñar el término es Sir Walter Scott (1771-1832) en *Ivanhoe*. Se reconoce como léxico oficial por primera vez en 1903 por las autoridades lingüísticas británicas más reconocidas, como el Diccionario Oxford. Desde entonces se usa como verbo y, en la segunda mitad del siglo XX, ya como sustantivo.

Paralelamente, y con la llegada de la industrialización, proliferan lentamente los especialistas artesanos (maestros torneros, carpinteros, herreros, etc.) que comienzan a especializarse en todo lo derivado de la lógica mecánica industrial. Con la industrialización llega el movimiento obrero y sus reivindicaciones históricas. El movimiento libertario del siglo XIX es el primero en crear las mutuas: asociación de sindicatos que pagan una cuota con la que se contrata entre todos a profesionales liberales (médicos, abogados) de cuyos servicios como colectivo estaban desprovistos, pues el estado no ofrecía dichas coberturas sociales a ningún ciudadano. Se suele citar a menudo que la Seguridad Social como tal en España nace en la ley Dato de 1900, pero ello es más que matizable. Lo que sí es obvio es que todos los programas socialistas, comunistas y anarquistas lo llevan en su ideario y así queda establecido, además, en la Primera Internacional Obrera de Londres de 1864. La primera vez en que se aplica la seguridad social universal al conjunto de todos los trabajadores de un Estado fue con la implantación de la Unión Soviética en la Revolución de Octubre de 1917³¹.

En España la primera ley que recoge la implantación de los tibios seguros sociales data, cómo no, de 1931, tras la implantación por sufragio universal de la II República Española. Ese embrión de Seguridad Social se incluye dentro del paquete de medidas sociales (educacionales y sanitarias) que la República, junto a la reforma agraria y la desamortización eclesiástica, llevó a cabo en su proyecto de transformación social. Tras la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, la Seguridad Social

³¹ Un estudio muy gráfico de estas implantaciones sociales, siempre a través del mundo de la fotografía y el documental, puede encontrarse en *Historia de la fotografía a través del movimiento obrero* (Blanco 2011).

queda implantada en la práctica totalidad de las democracias occidentales (como mal menor en la lógica de los liberales británicos y su tercera vía) e implantada en su totalidad (cobertura sanitaria completa junto con un programa de vacaciones pagadas e industrialización estatal) en todos los países de la órbita soviética (desde la RDA hasta la China de Mao).

En España, ya con la postguerra mundial y en plena depresión, se lleva a cabo la creación de la Mutualidad Agraria primero, el Montepío del Servicio Doméstico después, y la implantación del régimen de autónomos finalmente: todo ello fueron piezas sueltas para la posterior creación de un genuino sistema de pensiones, lo que adquirió ya el sentido nuclear como parte integrante de un auténtico Sistema de Seguridad Social con la Ley de Bases de 1963 y, ya posteriormente con la Ley de 1972, la Seguridad Social se implanta, tramitándose como tal por el Ministro de Trabajo Licinio de la Fuente. Dicha implantación incluía un “completo sistema de pensiones, proporcionales al salario y permanentemente actualizadas” (De la Fuente 2005: 33), para lo cual el vehículo natural era la cotización en los llamados “sellos del autónomo”.

Ya en democracia, la figura del autónomo va tributando de manera progresiva, de manera que el pago de sus mensualidades ha pasado del 18,5 % en 1977 al 26,5 % en 2016³². La tasa impositiva no ha hecho sino multiplicarse. Paralelamente, ha sido el vehículo tributario natural para las profesiones liberales (abogados, médicos, dentistas, arquitectos, etc.) y para funcionarios que compaginaban dicho empleo estatal por cuenta ajena con el suyo particular por cuenta propia (caso de, por ejemplo, médicos de la Seguridad Social pública que, además, tienen su consulta privada).

³² Todos los datos sobre el histórico de las cotizaciones han sido descargados de la propia fuente ministerial: www.boe.es

2.8. La economía digital aplicada a la industria cultural: el modelo del *freelance* autónomo y sus particularidades con respecto al resto de autónomos

En el mundo de la cultura la forma jurídica de tributación mayoritaria es la del autónomo *freelance*. Por ello, aunque sea de manera sucinta, creemos que es pertinente realizar un breve análisis de las características del funcionamiento del autónomo en España. Bajo esta figura se engloba toda una pléyade de realidades sociales variopintas, desde los “falsos autónomos” a trabajos discontinuos sólo realizables en momentos puntuales y que deberían estar –por tributación y como incentivo– exentos de tributación.

En la actualidad en España, y con 3.789.823 parados censados³³ según el Instituto Nacional de Estadística (INE), convertirse en trabajador autónomo se ha convertido en una salida para quienes desean acceder al mercado laboral. El desempleo juvenil en Andalucía alcanza el 62%³⁴ y, ante esta realidad, no pocas personas han comprendido que el autoempleo es su oportunidad. La primera característica que debemos conocer es el concepto de base de cotización. Esta base es el precio con el que la Seguridad Social calcula cuánto tiene que pagar al mes de cuota cada *freelance* autónomo, así como su futura pensión de jubilación. La base de cotización mínima es de 884,40 € mensuales y la máxima de 3.606 € al mes. En función de eso se calcula el pago mensual (comúnmente conocido como “sello del autónomo”) y la retribución para la jubilación. Si se elige la base de cotización mínima (según datos del Ministerio, se trata del 95% del total)³⁵, la cuota mensual será de 264€ /mes y si se elige la máxima, esta será de 1.075€. Ello apenas cubre baja por enfermedad

³³ Datos del mes de diciembre de 2016, consultables en el siguiente enlace: <http://www.rtve.es/noticias/20161202/numero-parados-registrados-subio-24841-personas-noviembre-se-situo-3789823/1449060.shtml>

³⁴ Los datos están extraídos del artículo de ABC “Andalucía, líder en desempleo juvenil”, publicado el 16 de enero de 2015 y consultable aquí: <http://sevilla.abc.es/andalucia/20150116/sevi-paro-juvenil-andalucia-201501152218.html>

³⁵ Extraído de la web de la Seguridad Social del Gobierno de España: http://www.segsocial.es/Internet_1/Trabajadores/CotizacionRecaudaci10777/Regimenes/RegimenEspacialTrab10724/TablaResumendebases747/index.htm

menor (por ejemplo una gripe) y sólo a partir del cuarto día. Si se quiere, además, cobrar el seguro de desempleo las cuotas aumentan.

Pero estos datos se refieren sólo al pago de cotizaciones a la Seguridad Social. Como todos los colectivos del país, los autónomos pagan impuestos también a través del IRPF y del IVA. Como no es objeto de estudio el análisis pormenorizado del sistema recaudatorio del Estado español, no nos centraremos en exceso en ello. Pero es bien cierto que, si bien de manera sucinta, para comprender el impacto que la reconversión industrial en la cinematografía ha supuesto, necesitamos analizar la manera en que un autónomo tributa al Estado.

Si exceptuamos que el gobierno central aprobó una bonificación en forma de rebaja en el pago del llamado “sello de autónomo” para sólo los seis primeros meses iniciales a la actividad, los cálculos que hemos realizado para ejemplificarlo son los que siguen.

Si tomamos el caso tipo de un autónomo *freelance* que gana al mes 2.000€ brutos que ha cobrado mediante facturas por sus servicios, de ello, gracias al IVA cultural español del 21% (el más alto del mundo), 347,11€ son de recaudación de IVA por lo que, aunque recibe ese importe, no puede disponer de él. Su aportación a la Seguridad Social del Estado es de 290 €. Por el tramo de IRFP pagará 324,56 € (y si ganara más, su aportación sería aún mayor). Las cuentas son así de simples: 2.000€ de ganancias – 324,56€ (IRPF) – 347,11€ (IVA) – 290€ (Seguridad Social) = 1.038 €. Además, las gestorías que asesoran en los trámites legales a los autónomos cobran entre 50€ y 100€ al mes. Si usamos para la cifra el mínimo, 50€, las cuentas quedarían así: 2.000€ de facturación y sólo 988€ de salario real. Pero eso suponiendo que el trabajador no necesite ningún tipo de medio para producción (ordenadores, cámaras, audio, lentes, equipo, desplazamiento, ropa específica, alojamiento y manutención) o formación (reciclaje, cursos de formación, etc.) o de equipamiento de *software* (sólo en el caso de la edición de vídeo: licencias de editor de vídeo, de editor de gráficas, de imágenes, de sonido, de etalonaje, de Fx, de *software* imprescindible para sincronizar audio-vídeo o evitar la aberración gráfica de las lentes angulares, etc.). Además, tendríamos que añadir el importe mensual del alquiler del local comercial y los gastos de telefonía, luz, gas, agua, etc. derivados

del mismo. Por último, debemos reseñar también que la mayoría de *software* que se utiliza el mundo digital se paga por *paypal* u otros equivalentes, y eso hace que no vaya a las arcas del Estado español, sino a donde la empresa que comercializa su *software* por internet tenga la sede fiscal, por lo que el desembolso del profesional efectivamente se produce pero los gastos del IVA derivados del mismo no son compensables por nadie (desde el IVA al cómputo global como gastos). Cabe recordar que todo ello apenas conlleva un derecho mínimo a pensiones (significativamente menores que las de cualquier contratado por cuenta ajena) y no da derecho a paro. Como es obvio, esta situación es muy diferente del uso clásico que de la figura del autónomo han hecho médicos, abogados o arquitectos, que era, originalmente, la fórmula que se estableció para que estos compatibilizaran sus otras fuentes de facturación además de la privada.

Así pues, la ecuación es simple: un autónomo debe facturar 2.000€ para ganar menos de 1.000€ siempre que la elaboración de su producto se realice sólo con la fuerza productora de sus propias manos, sin equipo técnico ni físico alguno. Si necesita de material complementario, su coste se restaría de esos hipotéticos 1.000€ / mes. No por casualidad, entre los economistas se extiende el uso de la palabra “precariado” como neologismo para referirse a los “proletarios” del siglo XXI en el ámbito de la industria cultural, y muy específicamente la cinematográfica.

Por otro lado, hay un elemento diferenciador entre el mundo de la cultura y el resto de producción: la temporalidad. Los procesos creativos en general, y en cultura en particular, tienen en la segmentación por fases de un proyecto su rasgo identitario. Tanto el proceso creativo como el productivo del mundo de la cultura se presenta, siempre y por definición, como un proceso muy discontinuo, fragmentado, temporal e inestable por la esencia de la propia actividad. Esa temporalidad afecta de manera transversal a los profesionales y supone sin duda una traba a la conciliación familiar, ya de por sí difícil de alcanzar en nuestro país actualmente.

2.9. El *freelance* autónomo en la UE y su sistema tributario

2.9.1. Francia

Se puede decir que en Francia la cultura es un asunto de Estado. Desde que el nazismo les arrebató su *Pathè*, los franceses han entendido que proteger su legado cultural y social a través de la cultura es un asunto que está muy por encima del juego político de turno. Aquí es donde existen mayores facilidades para los trabajadores por cuenta propia. De hecho, la revista *Forbes* puntúa su sistema con un 9,5 sobre 10³⁶, y muy específicamente se refiere en ella a los trabajadores del mundo *freelance*.

En el país vecino todo es “libre de tributos” durante el primer año y se empieza a “regularizar” a partir del segundo con el pago de unas cuotas que se fijan en función de la profesión que se tenga, así como de la facturación. Si no se factura nada no se paga nada. No se factura el IVA (y, por extensión, tampoco se desgrava). Además, la cuota se calcula aplicando un 12% en las actividades comerciales, un 21,3% para los servicios y un 18,3% para las profesiones liberales. Las coberturas abarcan asistencia sanitaria, jubilación, incapacidad temporal y pensiones de viudedad e invalidez. En el caso del IVA cultural, en Francia es del 7%.

2.9.2. Reino Unido

En el Reino Unido los autónomos tienen una cuota fija de 14 a 58 euros al mes³⁷, si bien es cierto que hay dos tipos de autónomos en el Reino Unido: por un lado, los *Class 2*, que pagan £2,75 de seguro por semana (3,77 €). Estos no pueden superar los 8.400 € de ingresos al año. Este seguro cubre la pensión básica, bajas por maternidad o muerte. Si se factura por encima de este límite se aplica la llamada tasa *Class 4*, que incluye además el 9% de los ingresos. Analizando el supuesto en que una persona factura £1.800 por mes, que en euros son 2.561 € al mes, ingresará al año algo más de 30.000 €. En ese caso la cuota mensual que se debe pagar es de 297,02

³⁶ Consultable en el siguiente enlace: <http://www.cultup.org/emprender-en-el-exterior/19-europa/28-el-mejor-lugar-para-se-autonomo-segun-forbes-francia>

³⁷ Extraído de: <http://www.serautonomo.net/ser-autonomo-en-inglaterra.html>

€, pero sólo suponiendo que se tengan ingresos. Con todo, sin duda, Reino Unido beneficia a quienes tienen ingresos más bajos. Además, no se hacen declaraciones trimestrales de IVA como en España. En el caso del IVA cultural, en Reino Unido es del 20%.

2.9.3. Italia

En Italia no existe una cuota fija mensual³⁸. Los trabajadores autónomos sólo pagan el impuesto de la renta en función de sus ingresos, diferenciándose la cuantía entre artesanos, comerciantes y profesionales liberales. Pagan entre un 22,65% y un 28,72 % de su renta. En el caso del IVA cultural, en Italia es del 10%

2.9.4. Alemania

En el país germano sólo se paga una cuota mensual de 140 € (Seguridad Social) a los que hay que sumar entre 150 € y 240 € de seguro médico obligatorio³⁹. Si no se superan los 1.700 € de ingresos mensuales no hay que pagar esos 140 €. Por definición, la fecha de la factura es la fecha de cobro, así que los autónomos no tienen por qué pagar anticipadamente el IVA o IRPF de lo que no han cobrado. Además, si se factura menos de 17.500 € al año o se tienen menos de 30 años, no hay que gravar las facturas con el IVA. En el caso del IVA cultural, en Alemania es del 7%.

2.9.5. Holanda

Los autónomos holandeses pagan una cuota de 50 € al año a la Cámara de Comercio⁴⁰. A ese gasto hay que añadir un seguro médico básico obligatorio que cuesta alrededor de 100 € al mes, plan de pensiones y otros seguros (como el de invalidez). En el caso del IVA cultural, en Holanda es del 6%.

³⁸ Extraído de: <http://www.cultup.org/emprender-en-el-exterior/19-europa/41-como-ser-autonomo-en-italia>

³⁹ Extraído de: <http://www.serautonomo.net/ser-autonomo-en-alemania.html>

⁴⁰ Extraído de: <http://www.serautonomo.net/infografia-ser-autonomo-en-holanda.html>

2.9.6. Portugal

En este país se tributa en función de los ingresos anuales. El tipo de cotización varía dependiendo del esquema de protección elegido: desde el tipo de cotización del 25,4% (mínimo obligatorio) hasta el esquema ampliado, que tiene un tipo de 32%. No hay, en cualquier caso, mensualidades que pagar⁴¹. En el caso del IVA cultural, en Portugal es del 13%.

2.10. Funcionamiento del sistema tributario de la industria creativa en España: el caso del "artista" aplicado al cine español

En España se paga una cuota que, aunque oscila levemente, es significativamente alta⁴². De hecho, es la más alta del mundo. En términos de contribución, es indiferente que un autónomo genere 100.000 € ó 200 €, puesto que todos deben desembolsar al mes 264 euros⁴³, se ingrese o no. Además, cada tres meses se debe declarar el IVA y el IRPF, independientemente de que se hayan cobrado o no las facturas⁴⁴.

Con las reformas efectuadas por el Gobierno, los nuevos autónomos pueden pagar una cuota de 50 € durante el primer semestre. Dicha cantidad irá creciendo paulatinamente hasta alcanzar los 264 € en los meses siguientes.

Tiende a decirse que, a cambio de esta contribución, el autónomo está cubierto en una seguridad social muy completa, pero quienes argumentan esto olvidan que dicha cobertura ya es universal y perpetua al estar blindada en la Carta Magna de nuestra

⁴¹ Extraído de: <http://www.abc.es/economia/20150220/abci-cuanto-cuesta-autonomo-espana-201502192148.html>

⁴² Baste como hecho comparativo que el salario mínimo interprofesional está fijado, tras la última revisión por parte del gobierno en octubre de 2016, en 707,60€/mes. Eso significa que el sello de autónomo es casi la mitad. Dicho de otro modo: en el salario que el Estado español considera mínimo legal para vivir el hecho de ser autónomo implica pagar el 50% de las ganancias sólo para que se pueda ejercer el derecho al trabajo legal.

⁴³ Como mínimo, ya que hay algunos tipos de autónomos (como los autónomos administradores de sociedad) cuyo importe es aún mayor.

⁴⁴ Es cierto que el Gobierno legisló en este particular para permitir el retraso en el pago del IVA de facturas no cobradas, pero en la práctica son una gran minoría las facturas cuyo IVA no se abona a Hacienda en el trimestre que corresponda a su emisión.

Constitución y que todo español, por el hecho de serlo, tiene por ley acceso a dicha cobertura.

2.11. El IVA cultural español como obstáculo voluntario en el desarrollo de la industria cultural: análisis con datos

El 1 de septiembre de 2012, y pese a no llevarlo en su programa electoral, el Gobierno ponía en funcionamiento la subida del IVA cultural, que suponía el aumento de este impuesto hasta el 21%, desde el 8% en que se encontraba anteriormente. Un informe de la SGAE⁴⁵ nos da muestras de los estragos que ha causado esta medida. Parece claro que los motivos no tienen traslación real en la órbita económica que parecía justificar el incremento, ya que con la subida del tipo impositivo la recaudación a posteriori es menor a la del momento de la implantación de la misma. Las subvenciones en el mundo del cine en España son actualmente muy escasas y a ello se suma que no se ha desarrollado esa medida que sí iba inserta en el programa electoral del partido que ganó por mayoría absoluta las elecciones en el 2011. Tampoco se ha procedido –como demanda el sector– a un desarrollo de programas de incentivos fiscales e inversión en el sector.

En el resto de Europa, desde la llegada de la crisis las ayudas al sector han crecido un 13%, mientras que el Gobierno de España las ha reducido en un 63%⁴⁶. Ningún sector ha recibido una subida del IVA del 13 % de un solo día para el otro. El IVA ha subido para todos los productos, pero los porcentajes varían. Además, la lógica de un impuesto consiste en que sea cobrable, tiene que haber dinero circulando y unas expectativas razonables de que esa subida de impuestos sea positiva.

Pero añadamos que la cultura, en su ámbito de asistencia a espectáculos, sufre todas las concurrencias. Un cine, una sala de teatro u otra de música sufre los mismos gastos que un negocio de restauración o una tienda de productos de cualquier clase.

⁴⁵ Descargable en:

http://www.sgae.es/recursos/pdf/Institucional/Subida_del_IVA_a_los_productos_y_servicios_culturales_en_Espana.pdf

⁴⁶ Extraído del artículo: “Todos los falsos mitos del cine español subvencionado”, publicado en *El Español* el 28 de agosto de 2016 y descargable en:

http://www.elespanol.com/cultura/cine/20160826/150735664_0.html

El informe de la SGAE del primer aniversario de la subida del IVA (al que hacíamos referencia antes) está compuesto de tres áreas: el de música en directo, que lo firman la Asociación de Promotores Musicales y la Asociación de Representantes Técnicos del Espectáculo. Los datos más relevantes de este informe muestran que:

- La recaudación neta del sector ha pasado de 124.576.432,70 €, en el mismo periodo de tiempo del 2011 y del 2012, a 90.300.136,20 €, obteniendo un descenso de 34.276.296,50 €.
- El impuesto de sociedades ha sufrido un importante descenso de recaudación. Estableciendo un margen neto del 25% sobre los 34.276.296,50 € de disminución de ingresos de las empresas, y calculando un tipo impositivo medio del 27%, el déficit impositivo asciende a 2.313.650,01 €
- Los derechos de autor, tarifados en el 10% de las taquillas netas, han sufrido un descenso de 3.427.629,65 €.
- Más de 100 empresas dedicadas a la promoción de música popular han dejado de operar o se han visto obligadas a reducir el número de trabajadores, como consecuencia del aumento del IVA. Se estima una alta pérdida de puestos de trabajo directos y de un incalculable número de puestos de trabajo indirectos y temporales.
- El déficit provocado en la Seguridad Social por la pérdida de estos puestos de trabajo cabe estimarlo en 2.653.088,66 €, desde que se implantó el IVA al 21 % hasta el 31 de marzo de 2013⁴⁷.

El informe del sector de las Artes Escénicas ha sido realizado por *ICC Consultors* para FAETEDA (Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza). Las conclusiones de este informe dicen que:

- El aumento del IVA en las Artes Escénicas explica un 55,6% del descenso de público y un 61,4% del descenso de recaudación neta producidos durante el tercer cuatrimestre del 2012.

⁴⁷ Descargable en:

http://www.artesoc.es/images/upload/Impacto_de_la_Subida_del_IVA_Cultural.pdf

– Respondiendo exclusivamente al efecto del IVA, el descenso de espectadores en el tercer cuatrimestre de 2012 es del 17,48% en público y del 20,20% de recaudación neta. El resto del descenso producido hasta llegar a la variación interanual del tercer cuatrimestre de 2012, 31,43% en público y 32,98% en facturación, se explica por la tendencia sectorial, los factores contextuales y el efecto alarma.

– De mantenerse esta medida impositiva, durante el año 2013, el sector de las artes escénicas puede llegar a sufrir descensos de recaudación netos anuales en torno al 25%, lo que haría insostenible el sistema⁴⁸.

En cuanto al sector del cine, el informe viene firmado por FECE (Federación de Cines de España). Estas son sus conclusiones resumidas:

– Las salas de cine registraron, del 1 de enero al 31 de diciembre de 2012, una recaudación de 606 millones de euros, un 3,81% menos respecto al año anterior, y 90.9 millones de espectadores, un 4,92% menos que en 2011. Estas cifras podrían haber sido muy diferentes si el Gobierno no hubiera incrementado el tipo impositivo del IVA en 13 puntos en septiembre de 2015.

– Y es que desde que entró en vigor el nuevo IVA, la taquilla neta (de septiembre 2012 a marzo 2013) se ha reducido un 5,3% en España, mientras que el número de espectadores se mantiene prácticamente constante respecto al periodo anterior, con un incremento del 0,7%.

– El incremento del IVA supone una amenaza para la estabilidad de un sector cultural e industrial, como es el cine, que a pesar de las dificultades y de la crisis financiera, no sólo se mantiene a flote sino que además en los últimos 5 años, los más duros para el sector, ha realizado una inversión de más de 100 millones de euros en la conversión tecnológica al cine digital del 50% de las pantallas existentes en nuestro país, sin ayudas públicas ni subvenciones.

– Como consecuencia de la difícil situación que han vivido las salas de cine desde 2012, España ha perdido 141 pantallas de cine, 17 complejos cinematográficos y los

⁴⁸ www.sgae.es/recursos/boletines/2013/InfoSGAE_numero26/Impacto_IVA_sobre_AAEE.pdf

puestos de trabajo en el sector se han reducido en un 12,7%. (No se incluyen en estos datos la reducción de puestos de trabajo en los servicios auxiliares contratados por las salas de cine)⁴⁹.

2.12. El estatuto de artista: análisis y aplicación en una comparativa en un sistema Rasch de su integración en el juego político español: las elecciones generales de 2015 y 2016

2.12.1. El estatuto del artista

La crisis que a todos los europeos y, muy especialmente a los españoles, nos afecta en la economía se refleja, de manera severa y con mucho, en el sector de la cultura y afecta especialmente a los trabajadores *freelance*. Ciertamente, nos encontramos ante un cambio del modelo productivo, toda vez que se ha agotado del ciclo de crecimiento económico que dábamos por inamovible desde inicios de los años 90. Tras el estallido de la burbuja el poder político no ha aportado un nuevo plan antes de destruir el anterior.

El juego político ha propiciado que, a menudo, en su relación con el mundo de la cultura, el gobierno haya incurrido en un flagrante incumplimiento general de lo acordado, sumado a trabas como las del IVA cultural más alto del mundo o unas leyes civiles restrictivas que han sido incluso contestadas por el Alto Comisionado⁵⁰. Ello ha producido un estallido de la creatividad desde abajo, desde la autoproducción. Además, el sector productivo que ha conseguido sobrevivir a este ciclo destructivo ha tenido que asumir costes y subidas impositivas sin que ello repercutiera generalmente en el precio, con el objetivo de salvaguardar un consumo renqueante: reduciendo por tanto aún más su margen.

⁴⁹ El informe completo puede descargarse en:

<http://www.fece.com/notas-de-prensa/News/show/la-subida-del-iva-provoca-una-cada-del-53-de-la-taquilla-neta-y-la-prdida-del-127-del-empleo-en-el-sector-de-las-salas-de-cine-339>

⁵⁰ Una plataforma de juristas y periodistas ha denunciado en la primavera de 2016 la llamada “Ley mordaza” ante el Tribunal Europeo de los Derechos Humanos (TEDH). Antes, varias asociaciones de prensa y Amnistía Internacional habían denunciado los hechos de mayo de 2016, cuando la policía española, en cumplimiento de la citada ley, detuvo e incomunicó a dos jóvenes titiriteros en cuya obra de teatro aparecía un personaje que portaba, a su vez, una pancarta con el juego de palabras “Gora Alka-eta”.

En este sentido, la Unión de Actores y Actrices inició a principios de 2012 una línea de trabajo que busca recuperar la iniciativa respecto a las políticas culturales en este país. El mundo de la cultura ha entendido que, como casi todo el comercio precrisis, como modelo el anterior ya no es replicable y es necesario un nuevo proyecto que dinamice al sector, realista y ambicioso: que permita un auge del empleo de calidad, desterrando la precariedad y el precariado casi atávicos en el sector. Por ello, se ha impulsado la idea del *Estatuto del Artista*, que viene a recoger los anhelos de la profesión artística en toda su relación con el Estado, el sector privado y la sociedad civil. Debe ser:

“[...] entendido como un gran complejo político-legislativo, que tiene como objetivos principales: crear el debate sobre la centralidad productiva de la Cultura, resaltar su posición como creadora de riqueza nacional (más allá de los evidentes beneficios económicos que aporta) y crear el marco legislativo para que se desarrolle de manera eficaz”.
(VV. AA. 2015: 2).

El estatuto del artista recoge la necesidad de un modelo flexible de tributación para que los meses/trimestres de mucha recaudación no se eleve el porcentaje de aportación porque no se trata de un *continuum*, sino de una consecuencia para la que durante muchos meses se ha invertido mucho tiempo y dinero. Actualmente, la legislación fiscal tiene en cuenta alguna especialidad de los artistas. La principal es la relativa a la retención de las rentas del trabajo para la creación de obras artísticas⁵¹ que tienen un valor fijo, facilitando la regulación ante la multiplicidad de pagadores y la dificultad de conocer la renta anual del artista por parte de los diferentes pagadores.

Pero la teoría y la realidad están distantes. Es obvio que existe un problema fundamental sobre el impuesto de la renta para los artistas: las imputaciones temporales del impuesto generan situaciones que se alejan de la equidad necesaria en

⁵¹ Artículo 101.3 de la Ley de IRPF: “El porcentaje de retención e ingreso a cuenta sobre los rendimientos del trabajo derivados de impartir cursos, conferencias, coloquios, seminarios y similares, o derivados de la elaboración de obras literarias, artísticas o científicas, siempre que se ceda el derecho a su explotación, será del 15 por ciento”.

un modelo fiscal progresivo y justo. Pongamos por ejemplo el cine o el teatro: el actor actúa durante una o dos semanas en que se representa la obra, pero fácilmente lleva memorizando el texto un año, sin otra ocupación que preparar ese proyecto concreto. Por tanto, el sector necesita una herramienta flexible.

La propuesta se materializaría con una modificación del artículo 14 de la Ley del IRPF relativo a la imputación de rentas en el Impuesto de la Renta de las Personas Físicas. El estatuto del artista propone añadir un elemento al artículo 14.2 de dicha Ley, donde ya se establecen reglas especiales sobre la regla general, que establezca que los rendimientos del trabajo derivados de la creación de obras artísticas se imputen en un periodo temporal mayor al año de manera progresiva.

“[...] De esta manera, creemos que el año posterior a recibir la renta se deberá imputar una mayoría importante de esta, en torno al 60%, de cara a reflejar el ingreso y su importancia como renta disponible inmediata. En los dos siguientes años, debería imputarse un porcentaje de la renta decreciente: pongamos un 30% el segundo año y un 10% el tercero. Este modelo de imputación de rentas permitiría una distribución del ingreso en el periodo en el que realmente la renta es distribuida por el artista [...]. Esta reforma tendría como principal objetivo adaptar la realidad de la renta al pago del impuesto por parte de los artistas, pero también tendría un reflejo respecto a la realización del impuesto por parte de los artistas. Mediante este modelo, la tendencia general en el impuesto sobre la renta de las personas físicas sería la de un impuesto más uniforme en estos momentos donde se dan grandes diferencias de un ejercicio a otro. Esta modificación, sumado al 15% de retención fija, favorecería un modelo de ingreso estable y continuo del artista a las arcas públicas” (VV. AA. 2015: 5).

Asimismo, el estatuto también considera pertinente “reconocer algunos modelos societarios como parte del tercer sector” (VV. AA. 2015: 6) e insertarlos dentro de lo considerado como “estratégico” por parte del Estado. Se trata de tres puntos concretos, a saber:

“1.- Bonificaciones que tengan en cuenta que el proceso creativo, primer paso de la cadena de valor, no es productivo a nivel mercantil y que debería estar protegido, como inversión en I+D+i.

2.- Favorecer los espectáculos emergentes, apostando por apoyos concretos en los primeros momentos de vida de los proyectos, una especie de incentivo a las inversiones en Capital Semilla para proyectos que generan bienestar social y redundan en el interés general.

3.- Protección de la cultura como retorno por parte de la administración tributaria a las externalidades positivas y al efecto multiplicador de la actividad empresarial del ámbito cultural” (VV. AA. 2015: 6).

La “intermitencia” es un concepto que proviene de la legislación francesa, de la que beberá toda la propuesta del estatuto del artista español. Hoy en día, el mercado laboral español está caracterizado por una fuerte temporalidad y estacionalidad, lo cual se asemeja en muchos elementos al trabajo artístico, por ello el concepto de intermitencia es tan fundamental como en otros sectores⁵².

Otro de los elementos que lo diferencian del empleo temporal es la propia construcción de la actividad, con dos momentos claramente diferenciados: preparación y ejecución. El concepto de ensayo como empleo en potencia productiva y su posterior desarrollo ha generado conceptos salariales diferenciados mediante la negociación colectiva. Podemos decir que el colectivo heterogéneo y muy matizable de los “artistas” es un colectivo que agrupa a 54.700 trabajadores estrictamente artistas y 190.900 trabajadores técnicos en el sector⁵³.

El artista, según recoge el estatuto, podrá acceder al Sistema de Intermitencia, el cual será excluyente del General. El modelo se basa en la concepción de que el trabajador cultural es por naturaleza intermitente, es decir, que por la esencia del mismo, alterna constantemente periodos de empleo y periodos de no empleo. Por ello, establece que

⁵² Como por ejemplo la regulación jurídica con que, en la transición democrática española, se dotó a los jornaleros y temporeros rurales.

⁵³ Datos obtenidos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en su página web de referencia estadística CulturaBASE y referentes a la EPA en 2014.

aquellos en edad activa podrán acceder a este régimen siempre y cuando en un periodo determinado hayan estado contratados un número determinado de horas. En este caso, los artistas tienen que cumplir 507 horas en los 319 días anteriores al fin del contrato.

Estas horas se contabilizan por empleo efectivo, teniendo diferentes baremos para contabilizar los contratos y evitar fraudes. En este sentido, abogamos por que se establezcan los límites del convenio colectivo (una sesión de rodaje serían 8 horas, una función teatral 8 horas). Al ser el periodo laboral de intermitencia en el *precariado*, el estatuto hace una propuesta regulatoria para establecer el cobro de una ayuda en esos días de desempleo, en concreto dice así:

“[...] prestación transitoria que será de cuantía mínima durante un periodo mínimo (90 días). Esta cuantía ha de ser calculada en base al salario mínimo estatal, teniendo en cuenta las necesidades familiares del artista. Nuestra propuesta es que dicho subsidio tenga como base un salario mínimo en cómputo diario, pudiendo incrementarse hasta 1,5 veces el salario mínimo diario en función de criterios sociales y familiares. [...] En caso de cumplir este periodo sin conseguir empleo, se establece una renta mínima por fin de derechos con una cuantía mínima (20€/día, en Francia son 30 euros) por un periodo que dependerá del tiempo de pertenencia al régimen de intermitencia. No siendo nunca superior a los 180 días” (VV. AA. 2015: 11).

De igual modo, el Estatuto también propone modificaciones en referencias al modelo sindical y representación grupal, y apuesta por su clara equiparación a los otros cauces de la representación sindical en este país.

Por todo ello, y siempre siguiendo el modelo de análisis RASCH propuesto por el profesor Morán, hemos establecido un estudio comparativo del grado de penetración del Estatuto del Artista en los programas políticos de las principales cuatro fuerzas que se presentaron a las elecciones españolas el 20 de diciembre de 2015 y el 26 de junio de 2016. Presentaremos un breve análisis de cada programa político y, por último, la comparativa entre ellos.

2.12.2. El estatuto del artista en el programa del PSOE

El PSOE, durante la última legislatura, ha defendido las tesis del colectivo de los artistas y cineastas, si bien en su programa no ofrece ningún tipo de concreción, puede que influidos por el desgaste político de su Ministra de Cultura durante el gobierno Zapatero, la ministra Sinde. La reforma que propone del sector es ciertamente vaga:

“Reformar la Ley de Propiedad Intelectual con el objeto de hacer efectiva la necesaria protección de la propiedad intelectual y de los derechos del creador, compatibilizándola con el mayor acceso posible al patrimonio cultural. Al tiempo apoyar las medidas en defensa de los derechos de los creadores y las industrias de contenidos generados en la economía digital” (PSOE 2016: 59).

Esa vaguedad semántica va al hilo de las últimas resoluciones judiciales⁵⁴ que, desde tribunales españoles, declaran parcialmente ilegal el conocido canon AEDE o la comisión Sinde-Wert. Con respecto al ruinoso canon de préstamos en bibliotecas, proponen “establecer para los municipios de menos de 50.000 habitantes una exención total por parte del Estado del canon bibliotecario que será abonado mediante una partida en los Presupuestos Generales del Estado” (PSOE 2016: 59).

La apuesta del PSOE en cuanto al IVA cultural sí es clara: “rebajar el tipo del IVA a las actividades culturales: es imprescindible el inmediato establecimiento del IVA cultural al tipo reducido y será una de nuestras primeras medidas de Gobierno”, es decir pasar al 10%. Asimismo

“impulsará que se reconozca la necesidad de un IVA cultural en el seno de la toda la UE que permita su armonización con intención de llegar al 4% e impulsaremos en el seno de la UE su equiparación [IVA

⁵⁴ Artículo de *Genbeta* publicado el 20 de junio de 2013 con titular “El tribunal supremo anula parte del reglamento de la Ley Sinde”. Descargable en: <http://www.genbeta.com/actualidad/el-tribunal-supremo-anula-parte-del-reglamento-de-la-ley-sinde>

superreducido] para los libros, del 4% de libros electrónicos⁵⁵” (PSOE 2016: 59).

En el PSOE ponen el foco en el diálogo como la herramienta de coordinación y atención a la compleja y desigual red de centros culturales estatales, autonómicos, municipales y agentes independientes y privados. Curiosamente no mencionan a las diputaciones, agente cultural importantísimo en muchas provincias. Las medidas concretas que destacan son la creación de una Ley sobre el Derecho de Acceso a la Cultura, un programa de apoyo a la Red Básica de Acceso a la Creación Cultural de centros culturales de todo el país, y “revisar el concepto, la definición, el gobierno y la financiación de los equipamientos de ámbito estatal, mediante un marco jurídico adecuado para conseguir los objetivos asignados a cada uno de los equipamientos”⁵⁶.

La fórmula de gestión que se utilizará será el contrato-programa evaluable, algo así como aplicar el conocido modelo de buenas prácticas diseñado y consensuado para museos y centros de arte pero adaptado para todo tipo de equipamiento.

El apoyo a las Industrias Culturales también entra en la propuesta socialista. Podemos decir que es un modelo híbrido con una tendencia clara de fomento de la industria cultural. De hecho, le dedican un apartado específico dentro de la nombrada “economía 4.0”. En este sentido el modelo es bastante continuista: apoyo casi sin evaluación a las grandes industrias culturales, potenciación del mercado hispanohablante y creación de una Ley de mecenazgo y participación social que incluya más regulación para el *crowdfunding*. Destaca, por la importancia que tiene en el programa, la atención al videojuego como un sector productivo cultural y la propuesta de una reformulación de la Ley del Cine por la vía de los incentivos fiscales.

Como el resto de partidos, se propone “aprobar un Estatuto del Artista para atender a la profesión cultural como una realidad específica que refleje la intermitencia en la contratación y la cotización, de contingencias de salud, maternidad, jubilación o

⁵⁵ http://www.psoe.es/media-content/2015/11/PSOE_Programa_Electoral_2015.pdf

⁵⁶ http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/Hablar-cultura-promesas-electorales-greatest_0_463354468.html

desempleo” (PSOE 2016: 30), pero es el que más detalladamente habla de medidas específicas de este estatuto, como hacer efectiva la igualdad de género, atención a la maternidad, conciliación, la recualificación profesional abriendo el sistema de reconocimiento de competencias profesionales, así como la atención a las personas artistas jubiladas.

2.12.3. El estatuto del artista en el programa del PP

El PP aboga por endurecer las leyes de propiedad intelectual. En su propio programa afirman:

“Hemos reforzado el marco legal para la protección de la propiedad intelectual con una nueva Ley que refuerza la lucha contra la vulneración de los derechos de autor y mejora la transparencia, el control y la vigilancia de las entidades de gestión”. (PP 2016: 50)

Ellos coinciden con Ciudadanos en su interés por introducir el respeto por la propiedad intelectual en el temario de la educación primaria. Así, para este partido el problema no reside tanto en el modelo productivo, obsoleto y poco dado a cambiar, como en que la ciudadanía ha de ser reeducada u obligada mediante la ley a respetar un modelo que parece no comprender los retos y cambios que trae consigo el nuevo paradigma digital. Sin duda, el asunto más controvertido del PP para con el mundo de la cultura ha sido la de subir el IVA cultural. En su programa el partido no explicita si va a cambiarlo, pese a que en declaraciones públicas han dicho que intentarían bajarlo.

Proponen crear una “Red Cultural Integrada de las Administraciones Públicas que fomente la colaboración entre todas las Administraciones en desarrollo de una política cultural común que haga efectivo el derecho de acceso a la cultura” (PP 2016: 194). Aun así, las lenguas cooficiales del Estado no están presentes en el programa, en el que sí está mucho más presente el proyecto de promoción del español en el exterior.

El PP asocia la creación cultural con las industrias culturales, que es el modelo productivo que proponen. Lo explicitan: “la nuestra es una cultura viva, que se apoya

en el dinamismo, la riqueza y la diversidad de nuestra sociedad y se expresa a través del trabajo que realizan nuestras industrias culturales” (PP 2016: 195).

No exploran otros modelos ni posibilidades productivas. Para impulsar este modelo presentan una

“Ley de Economía Creativa que apueste por las Industrias Culturales y Creativas como industrias innovadoras, potenciando su músculo, facilitando su acceso a la financiación, reconociendo su trabajo como creadores y promoviendo uno de los sectores claves en el crecimiento económico” (PP 2016: 195).

Si bien el PP promete que “desarrollaremos un Estatuto del Creador que reconozca la especificidad de todos los profesionales del ámbito de la cultura, salvaguarde sus derechos como trabajadores y, a su vez, potencie su papel como creadores” (PP 2016: 194), no especifica cómo sería técnicamente este nuevo perfil laboral ni el tipo de tributación que le correspondería. Tampoco hace mención directa al *Estatuto del artista* ni aclara qué demandas de dicho estatuto harían ni por qué, ni cuáles no y por qué.

2.12.4. El estatuto del artista en el programa de PODEMOS

PODEMOS, según se desprende de su programa electoral, se propone reformar la Ley de Propiedad Intelectual (LPI, en adelante) para fomentar así “un nuevo sistema de Propiedad Intelectual más equitativo, sostenible y justo” (Podemos 2015: 144). Entre otras medidas se proponen devolver “al poder judicial la competencia exclusiva de decidir qué páginas webs y servicios de la sociedad de la información infringen o no la normativa sobre propiedad intelectual y sus consecuencias” (Podemos 2015: 145). Según se desprende de su programa, de esta manera pretenden deshacer uno de los principios que estableció la denominada Ley Sinde-Wert. Son conscientes de que el modelo actual no funciona y que hay que cambiarlo, esto es interesante porque, además, se ha elegido al activista sevillano David Bravo, abogado especializado en derecho informático y digital que presidirá la interparlamentaria donde se desarrollará dicho trabajo.

Podemos propone disminuir “al tipo reducido de IVA los servicios y productos culturales actualmente sujetos al tipo normal” (Podemos 2015: 145), en sintonía con una de las demandas más claras del sector. Resulta cuanto menos llamativa la visión centralista que tienen de un ministerio al que quieren atribuir más competencias creando una “Asamblea de Profesionales de la Cultura y el Observatorio Ciudadano de la Cultura, donde estará representado el sector en su pluralidad y complejidad, y participará de la gobernanza cultural” (Podemos 2015: 136). A su vez, proponen la creación de un “Fondo Social de la Cultura”, que funcionará como

“una ventana de proyectos abierta todo el año y su gestión se concentrará en el mapeo, financiación, mediación y promoción de proyectos, instituciones, iniciativas, empresas y particulares que desarrollen labores de creación, educación, investigación, difusión, distribución, conservación, producción y desarrollo de proyectos relacionados con el arte y la cultura” (Podemos 2015: 81).

Esta centralización de recursos y competencias parece no entender la realidad del Estado español, donde gran parte de las competencias de cultura están ya descentralizadas. El modelo productivo que se presenta es híbrido, con un Estado centralista y fuerte que promueve el acceso a la cultura pero a su vez liderará:

“una nueva Ley de Mecenazgo y Patrocinio que fomente tanto el macro como el micro mecenazgo y la participación en la financiación de la cultura de particulares y empresas, con el apoyo y la supervisión de las administraciones públicas” (Podemos 2015: 140).

A diferencia de otros partidos, proponen el “reconocimiento y protección de los medios sociales y comunitarios sin ánimo de lucro” (Podemos 2015: 26), creando una esfera comunicativa paralela a la de los grandes medios, o al menos eso se desprende de lo vertido en el programa.

Una de las medidas a priori más interesantes de esta formación es esa en la que se afirma que “implementaremos de un Estatuto del Artista y del Profesional de la Cultura, con rango de norma jurídica y adaptado a las características de intermitencia

del sector cultural” (Podemos 2015: 142). Detallan algunos de los aspectos relevantes de este Estatuto, por ejemplo:

“la liquidación de los impuestos trimestrales se vinculará con la fecha de pago del servicio prestado y no con la de emisión de la correspondiente factura [...] en el terreno de la Seguridad Social se incluirá un régimen específico de intermitentes culturales, enmarcado tanto dentro del Régimen General, para trabajadores por cuenta ajena, como del de Autónomos, para trabajadores por cuenta propia” (Podemos 2015: 142).

Se trata, al menos en lo teórico plasmado en el programa, sin duda de una apuesta interesante para enfrentarse a la precariedad que predomina en el sector.

2.12.5 El estatuto del artista en el programa de IU

Se muestran contundentes en “impulsar la derogación de la actual Ley de Propiedad Intelectual” (IU 2015: 234), pretenden cambiar “el actual modelo de recaudación de derechos mediante entidades de gestión privadas [con una] entidad pública de Gestión, con presencia en todo el Estado, cuyo objetivo sea el de dar el servicio adecuado y no el lucro” (IU 2015: 234). En esta línea muestran su apoyo al “Software Libre, estableciendo el uso preferente de programas de código abierto (*open source*) en las Administraciones Públicas” (IU 2015: 242). Por último, proponen “no penalizar el libre intercambio de archivos, de acuerdo con la actual doctrina jurisdiccional, y apoyo al derecho a la copia” (IU 2015: 242).

Desde IU proponen la “reducción del IVA del 21% al 4% en todos los productos culturales” en línea con las demandas del sector y haciendo una aplicación muy fiel de las demandas de *El Estatuto del Artista* (IU 2015: 235).

Desde IU se muestran especialmente sensibles a las diferentes lenguas y culturas del Estado, y se comprometen a “promover el conocimiento e intercambio de las diversas lenguas y culturas de los pueblos de España entre todos sus habitantes, y regular el uso de las lenguas oficiales en las instituciones públicas estatales” (IU 2015: 230).

Las políticas de IU buscan frenar la privatización de la cultura y hacer “frente a una política oficial de escaparate cultural, de exhibición de la cultura, de privatización del patrimonio arquitectónico y cultural” (IU 2015: 229). Para ello se comprometen a

“incrementar, como mínimo, en un 100% todos los recursos dedicados a Cultura, entre ellas las subvenciones con carácter finalista, para programas de las asociaciones, colectivos culturales y fundaciones culturales de base” (IU 2015: 230).

De esta forma, su modelo productivo reside en limitar la acción de grandes grupos, promover la creación de base y auspiciar la “creación de empresas públicas o cooperativas autogestionadas que oferten productos culturales de calidad” (IU 2015: 230). El programa de esta coalición pone mucho énfasis en la

“redacción de un Estatuto del Artista en donde se recojan los aspectos fiscales, de representación sindical, laboral y de reconocimiento público. Es imprescindible para acabar con la precariedad en la que tiene que ejercer su oficio los artistas españoles” (IU 2015: 232).

Este estatuto se ubicaría en un “Convenio Marco para promover el pleno empleo, hacia una jornada semanal de 35 horas” (IU 2015: 232). Identificando bien la naturaleza intermitente del trabajo cultural, ellos proponen

“medidas que permitan el cobro del paro, entre un empleo y el siguiente, a todos los trabajadores discontinuos del cine y de la cultura en general a cambio de cotizar 500 horas anuales, tal y como se contempla en la legislación francesa” (IU 2015: 232).

También se comprometen al “pago inmediato de todas las administraciones a los artistas por los trabajos contratados y realizados, eliminando los retrasos y la penalización económica” (IU 2015: 232). De su programa se deduce que están de acuerdo con PSOE y PODEMOS en proponer la “creación de una figura que recoja el trabajo discontinuo a efectos fiscales y de asignaciones a la Seguridad Social” (IU 2015: 232).

2.12.6. El estatuto del artista en el programa del Ciudadanos (C's)

Ponen el foco en la piratería (aunque no especifican qué entienden ellos por “piratería”). Esta formación es la que menos espacio ofrece en su programa electoral a *El Estatuto del Artista*, pues todo lo que se refiere a él se resume en el párrafo que sigue:

“Aprobaremos un nuevo Estatuto del Artista y el Creador. Una norma que desarrolle medidas de protección y particularidades fiscales, como la posibilidad de compatibilizar la pensión de jubilación con la remuneración de trabajos puntuales derivados de la actividad creativa” (Ciudadanos 2015: 27).

El partido no está de acuerdo con que la remuneración por copia privada salga de los presupuestos generales del estado (ley aprobada por el PP en 2012 y que, a su vez, ha sido recientemente tumbada⁵⁷). Concretamente lo redactan así:

“Medidas relativas a la copia privada: ampliar el concepto de copia privada y establecer una compensación adecuada, en consonancia a los países de nuestro entorno y no dependiente de los Presupuestos Generales del Estado” (Ciudadanos 2015: 246).

Al mismo tiempo, tal y como establecen los programas electorales de los demás partidos, velarán por que las entidades de gestión privadas sean más transparentes. No plantean un cambio de modelo, quieren centralizar el canon por préstamos y proponen “más eficacia y velocidad” para cerrar páginas web. Es más,

“creemos que las medidas de eliminación de contenidos ilegales no tienen que depender sólo de la denuncia del perjudicado (que ahora está obligado a estar rastreando la red y excitando la acción administrativa) cuando el abuso es evidente y manifiesto. [...] Como ya se ha dicho en

⁵⁷ El titular es el siguiente: “El tribunal de justicia de la UE tumba el canon cultural del PP”, publicado el 9 de junio de 2016 en *El Confidencial*. Descargable en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2016-06-09/el-tribunal-de-justicia-de-la-ue-tumba-el-canon-digital_1214309/

otro punto del programa, se crearán juzgados especializados en nuevas tecnologías dotados de medios y procedimientos legales urgentes para evitar ilícitos en estas materias” (Ciudadanos 2015: 246).

Pretenden, por tanto, que la “piratería” se persiga de oficio⁵⁸. No se oponen abiertamente a la Comisión Sinde-Wert.

Con respecto al IVA, el de los libros digitales y físicos se equipararían al resto, subiendo del 4% actual al 7%, ya que proponen que desaparezca el IVA superreducido. El resto de bienes culturales pasarían al 7% junto a los bienes de primera necesidad (que también subirían del 4% al 7%) y los productos de hostelería (que bajarían del 10% al 7%). También piden “equiparar la protección de la Propiedad Intelectual de editores de libros con la de productores fonográficos y de grabaciones audiovisuales” (Ciudadanos 2015: 246).

El programa político del partido Ciudadanos en lo que a la cultura se refiere otorga un papel regulador al Estado, incentivando el mercado por la vía del consumo.

“Proponemos una activa cooperación entre todas las administraciones públicas y privadas para coordinar museos, salas de exposiciones y oferta en artes escénicas para generar mayor movilidad y flujo de visitantes a través de tarjetas culturales, campañas de marketing y soportes informativos que unifiquen marca e imagen cultural” (Ciudadanos 2015: 249).

Las reformas que se plantean para el INAEM (Artes Escénicas y Música) y el Instituto Cervantes van en este mismo sentido también: fomento e incentivo de las dos industrias culturales tradicionales de este país, la audiovisual y la editorial. Para la primera, proponen toda una serie de medidas que regulen el sector de la animación, los efectos especiales, los videojuegos y la industria del contenido: “El sector de los contenidos es motor de creación de empleo de calidad y debe entenderse de manera amplia y dinámica incluyendo cine, TV, documental,

⁵⁸http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/Hablar-cultura-promesas-electorales-greatest_0_463354468.html

animación y videojuegos” (Ciudadanos 2015: 243). Para los libros, el fomento de un plan lector. Aunque se propone una Ley de Mecenazgo para ayudar al resto de sectores artísticos, no se eliminan las ayudas públicas. La ley de mecenazgo debe salir en la próxima legislatura aunque no es la columna vertebral de la propuesta de C’s.

Asimismo, en cuanto al modelo tributario como tal, si bien no recoge las demandas de *El Estatuto del Artista*, sí que elabora un proyecto alternativo, basado en:

“una fiscalidad equitativa a aquellos que trabajan de forma no continuada y cuyos ingresos son irregulares, como es el caso, en muchas ocasiones, de los artistas y los creadores. Al mismo tiempo, es justo que una vez llegada la edad de jubilación estos profesionales, como otros en situaciones similares, puedan complementar sus ingresos con trabajos puntuales derivados de su actividad creativa. Con esto se pretende 1) dar una oportunidad a los creadores para redondear una pensión que en la mayoría de los casos es muy baja por haber cotizado como autónomos desde el tipo mínimo. 2) Impedir que artistas y creadores tengan que apartarse de la vida activa en un momento en que su madurez y experiencia pueden ser aprovechadas por la sociedad. 3) Luchar contra la economía sumergida, que es en algunos casos la alternativa de los creadores para asegurar su supervivencia” (Ciudadanos 2015: 251).

2.12.7. Análisis comparado por el sistema de variables latentes del método comparativo RASCH

2.12.7.1. *Objetivos y metodología*

Por un lado, el objetivo general de este capítulo es, dentro de cuantificar el impacto que la reconversión de analógico a digital ha supuesto en el mundo de la cinematografía, ofrecer la parte económica de dicha reconversión. Y dentro de esa dimensión económica nos proponemos ofrecer, asimismo, la dimensión política del mundo del cine, y muy especialmente de sus integrantes más precarios. Así las cosas, hemos querido analizar la asimilación por parte de las cinco principales fuerzas

políticas en representación parlamentaria en el sistema político español del mentado *Estatuto de artista*. Como puede comprobarse en el anexo, todas las fuerzas políticas sin excepción han afirmado que recogerían los postulados y reivindicaciones del Estatuto del Artista. Así, nuestro trabajo se ha basado en un análisis profundo de los cinco programas políticos y, a partir de ese análisis, el establecimiento de una comparación.

Para dicha comparación, y tras realizar varios sondeos sobre la literatura científica comparativa, nos hemos decantado por una investigación empírica por la aplicación del Modelo de Rasch, que consiste en extraer las conclusiones de qué formación ha estado más cerca de las reivindicaciones del colectivo de los trabajadores de la cultura en España. Para ello nos hemos basado en el análisis de los programas políticos definidos a través de unos ítems concretos dentro de los mismos siguiendo su variable latente.

Ello nos permitirá desarrollar un análisis comparativo de la vecindad o no de las propuestas desde un punto de vista científico, más allá de lo establecido por convención. A menudo, las formaciones tienden a afirmar una cercanía que bien pudiera ser sólo estética, cuando no fruto de la mera estrategia electoralista sin los menores visos de implantación en el caso de la hipotética victoria de los diferentes partidos.

Para conseguir todo ello, la aplicación del Modelo de Rasch se nos muestra como un método inductivo mediante un proceso analítico-sintético, de tal forma que se estudiará la variable latente “*proximidad de los programas políticos a las exigencias del Estatuto del Artista*”. Partiremos de la descomposición de dicho objeto de estudio en una serie de ítems, que estudiaremos de forma individual y comparativa (análisis), y luego sintetizaremos en una medida única para estudiarlas de manera holística e integral.

Diversos investigadores consideran que este método es un modelo que destaca por sus características matemáticas (Andersen, 1973, Fischer 1973, Oreja Rodríguez 2005) así como el profesor Morán, con quien hemos desarrollado parte de la aplicación de este método métrico de Rasch. El atributo estadístico que diferencia al

modelo de Rasch es que los parámetros sujetos e ítems están algebraicamente separados y dan lugar a estadísticos suficientes (Andersen 1973, Masters y Wright 1984). Rasch desarrolló su modelo dentro de la Teoría de la medición conjunta, que parte de la consideración de que las medidas (observables) fundamentales tienen estructura aditiva. Perline *et al.* (1979) han probado que los modelos que están incluidos en la familia identificada por Rasch son los únicos modelos compatibles con los principios de la teoría de la medida conjunta en el caso probabilístico. Este hecho otorga un papel crucial a los modelos de medida de Rasch en la metodología para la medida en las Ciencias Sociales (Cliff 1992 y Michell 1999). Así, los modelos de Rasch han sido aplicados en psicología, educación, economía aplicada, salud... siempre para la confección de instrumentos de medida o identificación de continuos de medida en el conjunto de datos ya disponibles.

Centrándonos en la rama de conocimiento de nuestro estudio, en las Ciencias Sociales es muy frecuente la búsqueda de información a partir del análisis comparativo de entes o sujetos frente a conceptos concretos. Sin embargo, como señala Everitt: “[...] algunos conceptos [en Ciencias Sociales] no están bien definidos y hay muchas discusiones sobre el significado real de los términos” (Everitt 1984: 107). Estos conceptos se denominan variables latentes, dado que no se pueden observar directamente, a pesar de lo cual intuimos algunas de sus propiedades, rasgos, atributos o características. Los constructos teóricos no se pueden observar de manera directa, pero sí algunas de sus manifestaciones. Al comparar las mediciones de esas manifestaciones observables de los constructos nos podemos enfrentar a una medición objetiva. Desde este punto de vista podemos señalar que toda medida es el resultado de una comparación entre sujetos. Medir es asignar números a observaciones de acuerdo con una determinada serie de reglas (Summers 1976), de tal forma que, siguiendo a Leplège (2003), empíricamente se puede establecer que toda medida es considerada como la expresión de una graduación: un escalar. El atributo clave de cualquier medición, a efectos comparativos, es que el constructo pueda ubicarse en una línea, denominada continuo lineal. Esta línea se puede dividir en unidades iguales, que pueden ser mayores o menores, desde un origen (Andrich y Marais 2005). Un número real que provenga de este proceso debe haber estado vinculado a tres elementos:

- Un concepto (constructo) a medir.
- Un instrumento de medida (que trata de cuantificar los conceptos abstractos no directamente observables). En nuestro caso, el método métrico de Rasch.
- Un protocolo experimental que tiene por finalidad estandarizar las circunstancias de la comparación en el constructo a medir mediante el instrumento de medida. En nuestro caso, será el proceso de categorización.

La Probabilidad de Rasch es un instrumento de trabajo que nos permite obtener la medida de una variable latente, en nuestro caso la *proximidad de los programas políticos a las exigencias del Estatuto del Artista*. Dada esta variable latente (x) – variable medida para (N) sujetos (5 programas políticos de partidos diferentes) y definida por un conjunto de (y) ítems⁵⁹–, esta técnica de medición la sitúa a lo largo de una línea para su medida conforme a su situación competitiva (Morán-Álvarez y Álvarez-Martínez 2001: 120), evaluando estos conforme a la escala 1 (valor inferior) al 10 (valor superior). Los ítems categorizados responden al escenario de la tabla 1. Como cualquier otra variable latente, puede visualizarse como una línea con una dirección a lo largo de la cual se sitúan los ítems y las empresas. Mayor cercanía al Estatuto corresponde a un punto más alejado en la línea. Quiere decir que es necesario encontrar una manera de establecer la ubicación apropiada de los ítems a lo largo de la línea para medir la calidad educativa.

Las diferencias en la *proximidad de los programas políticos a las exigencias del Estatuto del Artista* entre dos programas vienen dadas por su posición relativa en el número de ítems, de tal forma que la variable latente *proximidad de los programas políticos a las exigencias del Estatuto del Artista* se concibe como un continuo a lo largo del cual se sitúan los parámetros δ_i para los ítems y los β_n para los programas políticos; es decir, que puede haber partidos que no sobrepasan el valor (parámetro) acordado en ningún ítem y estarán entre las que presentan debilidades, y a la inversa, cuando sobrepasen los valores de todos los ítems presentan fortalezas.

⁵⁹ Simancas (2014: 13) puntualiza que “no existe un valor mínimo de varianza explicada, sino que dependerá de la base de datos empleada [...] para pequeñas distribuciones de sujetos e ítems la varianza explicada se puede predecir que será inferior al 50%”.

β_0

Baja cercanía -----□-----□-----□-----●-----□----- Alta

$\delta_1 \delta_2 \delta_3 \delta_4$

Proximidad de los programas políticos a las exigencias del Estatuto del Artista

Consideremos X_{ni} la variable dicotómica *calidad educativa* que describe el hecho de que un país “n” endosa el ítem “i”. Si $X_{ni}=1$, entonces se dice que el país “n” es fuerte; por el contrario, si $X_{ni}=0$ se dice que el país “n” no es fuerte.

$\beta_0 \delta_1 \delta_2 \delta_3 \delta_4$

-----●-----□-----□-----□-----□-----

El programa β_0 no tendría *proximidad de los programas políticos a las exigencias del Estatuto del Artista*

$\beta_0 \delta_1 \delta_2 \delta_3 \delta_4$

-----□-----□-----□-----□-----●-----

El parámetro β_0 tendría *proximidad de los programas políticos a las exigencias del Estatuto del Artista*

$\delta_1 \delta_2 \delta_3 \delta_4$

Con los cálculos apropiados se obtiene la fórmula que George Rasch alcanzó en su tratado acerca de las variables latentes. Dándonos en nuestro caso la probabilidad de que el país “n” referido al ítem “i” sea fuerte, dados los parámetros β_n y δ_i (Morán Álvarez y Álvarez Martínez 2001: 198).

$$P[X_{ni} = 1]_{\beta_n, \delta_i} = \frac{e^{(\beta_n - \delta_i)}}{1 + e^{(\beta_n - \delta_i)}}$$

Se trata de un modelo “conocido por su eficiencia y precisión en transformar respuestas categóricas de los ítems en escalas de medida, además tiene la capacidad de consolidar datos aunque no estén en la misma unidad de medida” (Simancas 2014: 13). El objetivo de esta categorización es “transformar varias medidas que representan conceptos de diferente naturaleza o índole, en una medida global que nos permite y simplifica una interpretación conjunta” (Álvarez 2008: 32). Esta categorización debe ser conjunta a una misma escala para todos los ítems del instrumento de medición diseñado.

Debemos señalar que el modelo de Rasch es politómico (Rasch 1980, Andrich 1978, 1988a y 1988b), de tal modo que en nuestro caso la puntuación asignada se representa por la escala de categorías $\{1, 2, \dots, 10\}$ en términos del parámetro (programa político) e ítem (*proximidad de los programas políticos a las exigencias del Estatuto del Artista*).

Los parámetros que rigen la Probabilidad de Rasch se hallan utilizando el programa informático *WINSTEPS Rasch Measurement*.

2.12.7.2 Aplicación del modelo

Concretamente, el constructo o variable latente que estudiamos es “*proximidad de los programas políticos a las exigencias del Estatuto del Artista*”, llevándose a cabo dicho análisis a través de una serie de atributos que quedan reflejados en 19 ítems, coincidiendo la numeración que sigue con el número de registro o entrada en el programa informático que utilizamos para realizar las mediciones (Winsteps):

ÍTEM 1 -> Ley de mecenazgo. Todos los partidos la incorporan. Su implantación parte de la necesidad de que la administración pública se dé la mano con la inversión privada como modelo de financiación mixta pública-privada. No obstante la valoración de los diferentes partidos estriba en que algunos detallan con minuciosidad cómo implantarían dicha ley y otros, en cambio, apenas pasan de soslayo sobre este asunto.

ÍTEM 2 -> IVA cultural. Como ya hemos en el cálculo del apartado anterior, su análisis pormenorizado –en tanto cifra exacta de recaudación– no justifica su aumento de tasa impositiva del 10% al 21%. La valoración más alta de los partidos se obtiene en aquellos programas que postulan por una implantación del IVA superreducido del 4% y, por el contrario, aquellos partidos que han subido el IVA al 21% son los más alejados de las reivindicaciones del Estatuto.

ÍTEM 3 -> Legislación en materia de acceso a la información digital. Basado en la implantación de los conceptos nórdicos tales como el Open Data, Mediocracia 4.0 y ciudadanía digital. Todas estas maneras de participación ciudadana están recogidas en el Estatuto y, como veremos, ello sólo lo recogen parcialmente algunos programas de los partidos políticos.

ÍTEM 4 -> Políticas activas en igualdad de género. Presenta (al menos como un epígrafe literal) en todos los programas.

ÍTEM 5 -> Plurilingüismo. Muy relacionado con el modelo de Estado. Algunos programas proponen directamente la desaparición del estado de las Autonomías tal y como lo conocemos. Pretenden la implantación de un sistema de estados libres confederados (a inspiración norteamericana, canadiense o alemana). Ello se traslada a la lógica identitaria cultural y, muy específicamente, en el modelo plurilingüista nacional, toda vez que dentro del estado español están reconocidas tres lenguas históricas además del castellano.

ÍTEM 6 -> Aplicación 100% del estatuto del artista. El éxito habría sido la aplicación íntegra del texto. No ocurrió en ningún caso.

ÍTEM 7 -> Foquismo: noción de estado descentralista. La cultura como una herramienta intelectual, académica y social de construcción de un imaginario colectivo y propio. El Estatuto recoge la necesidad de organizar un sistema de implementación que esté descentralizado y que, en la propia terminología del activismo cultural, pregonar crear “muchos focos: foquismo”.

ÍTEM 8 -> Incentivos fiscales por creación de cultura (modelo EE. UU.). Aplicación de un sistema de desgravaciones e incentivos que muevan a las grandes corporaciones (e incluso pymes) a la inversión en cultura como manera de retroalimentar la industria y producir reciprocidad en la inversión.

ÍTEM 9 -> Cuota de pantalla por Ley restringida (modelo francés).

Fue André Malraux, escritor y aventurero ministro de Cultura de De Gaulle quien impulsó la fundación en 1959 del *Centre National du Cinéma* y, sobre todo, las bases de un Fondo de Apoyo a la Producción, que se nutre gracias a una serie de impuestos que jamás ningún partido político se atrevió a cambiar en más de medio siglo. El CNC es un organismo independiente, compuesto por profesionales (jamás por políticos) y administra anualmente más de 500 millones de euros procedentes de distintas tasas, a saber: el 5,5% del total de negocios de las televisiones; otra del 2,5% sobre las ventas de Bluray, DVDs y una del 11% sobre la venta de entradas en cines, ya exhiban películas nacionales o extranjeras. Con ese dinero, el CNC concede un “adelanto sobre los ingresos futuros” que permite a un productor que ha logrado un éxito de taquilla importante disponer automáticamente de una ayuda para el film que realice el próximo año. El sistema se completa con ayudas a la escritura para guionistas noveles o ayudas a la distribución, para facilitar que las pequeñas productoras logren exhibir su película en circuitos comerciales. Además, la ley francesa que reglamenta la comunicación audiovisual establece que “los servicios de comunicación audiovisual que difundan obras cinematográficas [las televisiones] tienen la obligación de incluir, especialmente en las horas de gran audiencia, por lo menos un 60% de obras europeas y un 40% de obras de expresión original francesa”. Gracias a todo esto, el Pathé (la industria cinematográfica francesa) es la más fuerte de Europa: produce el 22% de las películas que se ruedan en la UE y tiene la mayor cuota de pantalla de todo el viejo continente. Para muestra, anotamos los datos de

2011 facilitados por el CNC: películas francesas estrenadas: 272 (10 más que en 2010), de las cuales 152 fueron de producción 100% nacional. Venta de entradas: 215,59 millones de entradas vendidas, cifra récord del último medio siglo que supera la media desde 2001, establecida en 191 millones por año. De estos 215,59 millones, 89,62 millones fueron para ver cine de producción nacional. Cuota de pantalla: 41,6% de las películas proyectadas en salas comerciales eran francesas, mejorando los datos de 2010 (35,7%). Netamente franceses, y sólo ese año tuvimos el *blockbuster* del año: *Intocable* (19 millones de entradas, por ahora) y *Nada que declarar* (8 millones hasta la fecha). Además, hasta 20 películas nacionales superaron el millón de espectadores. Mercado del vídeo y el Blue-Ray: 132,36 millones de unidades vendidas con una cifra de negocio de 1.257,51 millones de euros. El Estatuto reivindica desde hace años una implantación que imite el sistema francés. Ningún partido lo recoge en su programa: pero unos proponen sistemas alternativos que hemos analizado.

ÍTEM 10 -> Obligación de invertir el 5% en producciones españolas. En el caso francés, como acabamos de ver en el apartado anterior, es sensiblemente superior.

ÍTEM 11 -> Negación de participación a empresas que operen en paraísos fiscales. Ningún partido político lo recoge como tal, si bien, algunos muestran cierta predisposición hacia una mayor fiscalización sobre la ingeniería tributaria de las empresas que, en general, se presenten a concursos de libre competencia empresarial en que haya –incluso parcialmente– participación de financiación pública.

ÍTEM 12 -> Valoración extra a empresas de economía social. Discriminación positiva para aquellas empresas que engloban al 93% del tejido empresarial del país.

ÍTEM 13 -> Contratación por módulo en función de formación+experiencia. Para que no sólo el monto económico sea el determinante.

ÍTEM 14 -> Derogación de la Ley Mordaza que limita expresiones artísticas. Como ya expusimos antes, la legislación se ha endurecido de forma notable. A ojos de muchos juristas, infringiendo las barreras de una democracia de baja intensidad que no tendría, a sus ojos, cabida dentro de la Europa de la Unión, de ahí la denuncia ante

los tribunales europeos tras su implantación. Algunos partidos defienden su mantenimiento en los mismos términos en que se implantó, otros su instantánea derogación y otros una reforma que es más o menos leve en según qué caso. Todos ellos han sido detalladamente analizados.

ÍTEM 15 -> Plan de choque para convergencia digital. Que dé paso a un modelo productivo que no dé la espalda al ciberespacio y las redes digitales.

ÍTEM 16 -> *E-learning* en la educación pública. Para favorecer la teleformación y la deslocalización geográfica de la necesidad física de acudir a una clase física. El teletrabajo o el *e-learning* supondrían, además, un impulso integrador para el desarrollo local.

ITEM 17 -> MIR para artistas, académicos y mundo de la cultura. PP, PSOE y Ciudadanos han propuesto en sus programas educativos para las elecciones generales la creación de un MIR educativo, una vieja idea cuya autoría es de los socialistas pero que nunca nadie ha puesto en marcha. Lo teorizó hace años el catedrático José Antonio Marina. Dado que casi todos la ven con buenos ojos, podría ser el la base para el tan reclamado Pacto de Estado por la Educación. El PP no utiliza expresamente la palabra MIR, pero en su programa promete incorporar "una nueva regulación para la selección y formación inicial del profesorado, desarrollando un sistema de prácticas docentes remuneradas, de dos años de duración, en el que los futuros docentes se formarán en centros de referencia coordinados por el Centro Nacional de Formación y tutorizados por docentes cualificados". Es lo mismo que lo que propone Marina, pero sin entrar en detalles. El PSOE es el más concreto en su programa. Propone, como Marina, ampliar la formación de cinco a siete años, pero coloca la prueba selectiva después del máster (el filósofo lo hace antes). A continuación, vienen dos años de prácticas y, después, los que quieran trabajar en la escuela pública, deberán pasar por una oposición. No exige, como Marina, el diploma de aptitud. Pero, a cambio, a los aspirantes a profesores les somete a una entrevista personal y a una prueba de madurez cultural antes de entrar en la facultad. En otras palabras, hace la criba antes incluso de empezar a estudiar. Ciudadanos también habla del MIR y plantea "una revisión" de los sistemas de acceso a la formación (magisterio y máster de formación del profesorado) y una formación

inicial del profesorado “con un componente significativo” de residencia remunerada. “En España tenemos uno de los mejores sistemas sanitarios del mundo, en gran parte por el éxito del modelo MIR, y los mejores sistemas internacionales de formación inicial del profesorado tienen un componente de residencia (remunerada) muy significativa. Creemos que hay que replicar estos principios en el sistema educativo”, dice en su programa. Izquierda Unida y PODEMOS no redactan el MIR como tal, si bien proponen un mecanismo alternativo (pero similar) como vehículo de especialización.

ÍTEM 18 -> Digitalización de medios históricos públicos. El acceso a la información es un derecho ciudadano. En los fondos de la Administración tienen fuentes cinematográficas y recursos que deberían ser digitalizados para su consulta en la red desde cualquier sitio.

ÍTEM 19 -> Libre acceso gratuito a los medios públicos de RTVE. Los archivos de TVE recogen momentos fundamentales de la vida política de España desde la mitad del siglo XX a la actualidad. Además, la digitalización de medios tales como prensa, radio, etc. constituiría una fuente de historiografía para especialistas y estudiantes. Ningún partido recoge esta demanda como tal.

TABLA 1. MEDICIÓN DEL POTENCIAL DE CRECIMIENTO ECONÓMICO SEGÚN AÑO EN ESPAÑA (VALORES DE LOS ÍTEMS)					
ÍTEMS	PP	C's	PSO E	Podemos	IU
Ley de mecenazgo	3	3	3	6	6
IVA cultural	1	3	3	5	6
Legislación en materia de acceso a la información digital	2	2	2	6	6

Políticas activas en igualdad de género	2	4	5	5	5
Plurilingüismo	2	3	3	5	5
Aplicación 100% del estatuto del artista	1	1	1	1	1
Foquismo: noción de estado descentralista	2	2	4	4	6
Incentivos fiscales por creación de cultura (modelo EE. UU.)	1	3	3	6	6
Cuota de pantalla por Ley restringida (modelo francés)	1	3	4	4	6
Obligación de invertir el 5% en producciones españolas	6	4	4	3	3
Negación de participación a empresas que operen en paraísos fiscales	1	1	1	1	1
Valoración extra a empresas de economía social	2	3	3	3	3
Contratación por módulo en función de formación+experiencia	1	1	1	1	1
Derogación Ley Mordaza que limita expresiones artísticas	1	3	3	2	3
Plan de choque para convergencia digital a un modelo prod.	1	1	2	6	6
<i>E-learning</i> en la educación pública	1	1	1	1	1
MIR para artistas, académicos y mundo de la cultura	1	1	1	1	1
Digitalización de medios históricos públicos	1	3	3	3	3

(cine, TV, radio)					
Libre acceso gratuito a los medios públicos de RTVE	1	1	3	5	5
Fuente: programa de los partidos políticos					

TABLA 2. MEDICIÓN DE LA CERCANÍA DE CADA PROGRAMA CON EL
ESTATUTO DEL ARTISTA

ENTRY	TOTAL	TOTAL	MEASURE	MODEL	INFIT	OUTFIT	PTMEASUR-AL	EXACT	MATCH				
NUMBER	SCORE	COUNT	S.E.	MNSQ	ZSTD	MNSQ	ZSTD	CORR.	EXP.	OBS%	EXP%	PERSON	
5	74	19	1.35	.26	.96	.0	1.25	.7	.89	.90	14.3	33.5	IU
4	68	19	.97	.24	.91	-.2	.94	.0	.87	.86	28.6	28.5	Podemos
3	50	19	-.06	.26	.47	-1.6	.47	-1.5	.86	.75	35.7	41.4	PSOE
2	43	19	-.57	.29	.79	-.4	.85	-.2	.74	.71	35.7	48.9	C's
1	31	19	-1.71	.33	2.06	2.6	1.79	1.9	.41	.52	42.9	39.1	PP
MEAN	53.2	19.0	.00	.28	1.04	.1	1.06	.2			31.4	38.3	
P.SD	15.9	.0	1.10	.03	.54	1.4	.44	1.1			9.7	6.9	
INPUT: 5 PERSON 19 ITEM REPORTED: 5 PERSON 19 ITEM 6 CATS WINSTEPS 3.92.1													

TABLA 3. MEDICIÓN DEL IMPACTO DE LOS ITEMS EN ESTATUTO DEL ARTISTA

ENTRY NUMBER	TOTAL SCORE	TOTAL COUNT	MEASURE	MODEL S.E.	MNSQ	INFIT ZSTD	MNSQ	OUTFIT ZSTD	PTMEASUR-AL CORR.	EXP.	OBS%	EXP%	MATCH ITEM
6	5	5	4.74	1.76	1.76	MAXIMUM MEASURE			.00	.00	100.0	100.0	Aplicación 60% del estatuto del artista
11	5	5	4.74	1.76	1.76	MAXIMUM MEASURE			.00	.00	100.0	100.0	Negación partic. a empresas que operen en paraísos fiscales
13	5	5	4.74	1.76	1.76	MAXIMUM MEASURE			.00	.00	100.0	100.0	contratación por módulo en función de formación+experiencia
16	5	5	4.74	1.76	1.76	MAXIMUM MEASURE			.00	.00	100.0	100.0	elearning en la educación pública
17	5	5	4.74	1.76	1.76	MAXIMUM MEASURE			.00	.00	100.0	100.0	MIR para artistas, académicos y mundo de la cultura
14	12	5	1.07	.50	.85	.01	.85	.01	.55	.67	20.0	42.8	Derogación ley Mordaza limita expresiones artísticas
18	13	5	.84	.47	.48	-.8	.50	-.7	.78	.68	40.0	40.9	Digitalización medios históricos públicos (cine, tv, radio)
12	14	5	.62	.45	.56	-.7	.55	-.7	.78	.69	20.0	37.2	valoración extra empresas de economía social
19	15	5	.42	.44	.74	-.3	.81	-.1	.94	.71	20.0	29.9	libre acceso gratuito a los medios públicos de RTVE
15	16	5	.23	.44	1.63	1.2	1.59	1.0	.91	.73	.0	36.5	plan de choque para convergencia digital a un modelo prod.
2	18	5	-.15	.44	.33	-1.3	.39	-1.0	.98	.76	60.0	39.4	IVA cultural
3	18	5	-.15	.44	.89	.0	.82	-.1	.87	.76	20.0	39.4	legislación en materia de acceso a la información digital
5	18	5	-.15	.44	.05	-2.8	.04	-2.8	.97	.76	100.0	39.4	Plurilingüismo
7	18	5	-.15	.44	.46	-.9	.46	-.8	.88	.76	20.0	39.4	Foquismo: noción de estado descentralista
9	18	5	-.15	.44	.51	-.7	.53	-.7	.94	.76	20.0	39.4	Cuota de pantalla por Ley restringida (modelo Francés)
8	19	5	-.35	.45	.56	-.6	.59	-.5	.98	.77	20.0	31.7	incentivos fiscales por creación de cultura (modelo EE.UU)
10	20	5	-.55	.46	5.49	3.6	6.86	4.0	-.96	.78	20.0	40.1	Obligación de invertir el 3% en producciones españolas
1	21	5	-.76	.46	.47	-.8	.42	-.7	.87	.78	40.0	39.9	Ley de mecenazgo
4	21	5	-.76	.46	.41	-.9	.44	-.7	.89	.78	40.0	39.9	políticas activas en igualdad de género
MEAN	14.0	5.0	1.25	.80	.96	-.4	1.06	-.3			31.4	38.3	
P.SD	5.9	.0	2.14	.57	1.30	1.4	1.64	1.4			23.6	3.4	
INPUT: 5 PERSON 19 ITEM REPORTED: 5 PERSON 19 ITEM 6 CATS WINSTEPS 3.92.1													

**TABLA 4. DESAJUSTES DE LA MEDICIÓN EN LA IMPLANTACIÓN DEL
ESTATUTO DEL ARTISTA**

NUMBER	-	NAME	--	-----	-----	MEASURE	-	INFIT	(MNSQ)	OUTFIT
<hr/>										
1		<u>PP</u>								
OBSERVED:	1:	3	1	2	2	2	1	2	1	1
Z-RESIDUAL:							X			
5		<u>IU</u>								
OBSERVED:	1:	6	6	6	5	5	1	6	6	1
Z-RESIDUAL:							X			
<hr/>										
INPUT: 5 <u>PERSON</u> 19 <u>ITEM</u> REPORTED: 5 PERSON 19 ITEM 6 CATS WINSTEPS 3.92.1										
<hr/>										

TABLA 5. DESAJUSTES EN LA MEDICIÓN DE LA APLICACIÓN DEL
ESTATUTO DEL ARTISTA

NUMBER - NAME -- ----- MEASURE - INFIT (MNSQ) OUTFIT

10 Obligación de invertir -.55 5.5 A 6.9

OBSERVED: 1: 6 4 4 3 3

Z-RESIDUAL: 4 -2 -3

15 plan de choque para con .23 1.6 B 1.6

OBSERVED: 1: 1 1 2 6 6

Z-RESIDUAL:

INPUT: 5 PERSON 19 ITEM REPORTED: 5 PERSON 19 ITEM 6 CATS
WINSTEPS 3.92.1

ITEMS	PP	C's	PSOE	Podemos	IU
Ley de mecenazgo	3	3	3	6	6
IVA cultural	1	3	3	5	6
legislación en materia de acceso a la información digital	2	2	2	6	6
políticas activas en igualdad de género	2	4	5	5	5
Plurilingüismo	2	3	3	5	5
Aplicación 60% del estatuto del artista	1	1	1	1	1
Foquismo: noción de estado descentralista	2	2	4	4	6
incentivos fiscales por creación de cultura (modelo EE.UU)	1	3	3	6	6
Cuota de pantalla por Ley restringida (modelo Francés)	1	3	4	4	6
Obligación de invertir el 3% en producciones españolas	6	4	4	3	3
Negación de participación a empresas que operen en paraísos fiscales	1	1	1	1	1
valoración extra empresas de economía social	2	3	3	3	3
contratación por módulo en función de formación+experiencia	1	1	1	1	1
Derogación ley Mordaza que limita expresiones artísticas	1	3	3	2	3
plan de choque para convergencia digital a un modelo prod. elearning en la educación pública	1	1	2	6	6
MIR para artistas, académicos y mundo de la cultura	1	1	1	1	1
Digitalización de medios históricos públicos (cine, tv, radio)	1	3	3	3	3
libre acceso gratuito a los medios públicos de RTVE	1	1	3	5	5

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U
ITEMS	Ley de med	IVA cultur	legislación	políticas act	Plurilingüi	Aplicación 10f	Foquismo: no	Incentivos fisca	Cuota de part	Obligación de	Negación de p	valoración ext	contratación	Derogación le	plan de choqu	elearning en	MIR para art	Digitalización	libre acceso gratuito a los medic	
PP	5	1	3	2	2	1	2	1	1	10	1	2	1	1	1	1	1	1	1	
C's	5	5	3	6	4	1	2	5	4	6	1	4	1	5	1	1	1	5	1	
PSOE	5	5	3	8	4	1	6	4	6	6	1	4	1	4	2	1	1	5	4	
Podemos	10	8	10	8	8	1	6	10	6	5	5	4	1	1	10	1	1	5	8	
IU	10	10	10	8	8	1	10	10	10	5	1	4	1	4	10	1	1	5	8	

2.13. Conclusiones de la comparativa de método RASCH

El análisis expuesto responde a la metodología diseñada por el profesor Dr. Morán. La revisión de las tablas obtenidas nos arroja varias conclusiones que pasamos a analizar de manera pormenorizada. La primera de ellas es que ningún partido integra al 100% las demandas del colectivo que plasma *el estatuto del artista*, con lo cual no hay ninguna fuerza política verdaderamente representativa de las aspiraciones y demandas recogidas en *el Estatuto del Artista*.

En la tabla número 1 hemos enumerado los ítems que, como botón de muestra, nos permiten un conocimiento profundo en la implantación en tanto que representan las aspiraciones del *Estatuto del Artista* mismo. El grado de cercanía o no con el Estatuto original se ha puntuado de la manera que sigue:

0-1, 2-3, 4-5,6-7,8-9,10

En la tabla número 2, tenemos el análisis de resultados en términos abstractos. De ahí obtenemos que el grupo de IU es el que más cercano está a las aspiraciones que refleja el Estatuto, seguido de Podemos. El PSOE aparece en tercera posición. El partido Ciudadanos es penúltimo y el último es el Partido Popular.

En la tabla número 3 podemos observar el típico perfil de embudo: la tabla se abre con aquellos ítems en cuya implantación los diferentes partidos políticos están más alejados (siendo el principal escollo el ítem de prohibir participación a empresas concurrentes en procesos de subvenciones públicas cuando dichas empresas tributen de manera total o parcial en paraísos fiscales) y abajo se cierra con la convergencia de todas las propuestas políticas de los diferentes programas (siendo este ítem el de la implantación de políticas activas de género).

En la tabla número 4 analizamos los desajustes advertidos. El Partido Popular obtiene una cifra que sobrepasa el 2, lo cual nos lleva a pensar que necesariamente sí ha estado aplicando la tasa impositiva del mínimo real de cuota de pantalla de cine genuinamente español, bien sea por mantenimiento de las políticas del anterior

presidente Zapatero o bien porque han entendido que no era su prioridad política. El resultado es que no hay demasiada lejanía (al menos en este ítem) entre lo redactado en el programa del PP y lo redactado en el propio Estatuto.

Asimismo, en tabla 5 observamos un porcentaje infra-dimensionado por parte de IU. Nosotros lo achacamos a lo complejo de la estructura de bloqueo de cuota de pantalla del sistema proteccionista francés (en el que afirman basarse), cuyo modelo, tanto a nivel de sistema tributario, de incentivos y de retroalimentación industrial, está a años luz del nuestro.

Por tanto, en este análisis empírico del funcionamiento de la maquinaria económica del sector podemos comprobar que si no se hacen las reformas estructurales necesarias, aun con el inmenso universo de probabilidades que supone la reconversión del analógico al digital, el sector difícilmente despegará como industria con músculo y capaz de generar empleo estable y de calidad. Además, ninguno de los partidos políticos que se han presentado a las elecciones del 20 de diciembre de 2015 y del 26 de junio de 2016 tiene un plan propio que recoja las demandas del sector, si bien es científicamente demostrable que, al menos sobre el papel, unas propuestas se acercan más a las demandas y otras se alejan más. Pese al hándicap político (auténtica rémora que impide el crecimiento del sector que sí está viviéndose en otros países del entorno) nuestro proyecto pretende analizar cómo la reconversión puede ser un yacimiento de empleo estable, justamente remunerado y continuo en el tiempo, y aún más que eso: ser capaz con sus creaciones no sólo de entretener, sino, más que eso, de hacerlo reflexionando sobre nuestra propia historia.

3. METODOLOGÍA: PRINCIPIOS METODOLÓGICOS Y CONCEPTUALES

3.1 Consideraciones previas. Tipología y estructura del análisis

Como ya se ha dicho, el presente trabajo pretende analizar de manera integral el cambio de modelo de la comunicación analógica a la digital analizando en concreto el caso de la industria cinematográfica española como contexto pero, muy al detalle, el caso particular del cine andaluz.

Partimos de la definición del análisis del contenido filmico, que se entiende como “aquel conjunto de operaciones sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.” (Cassetti y Di Chio 1990: 17).

Como sostiene Luis Martín Arias, cohabitan dos modos diversos (y, de algún modo, complementarios) de acercamiento al estudio del cine, dependiendo de que se integre en lo que él denomina como “el hecho cinematográfico” (HC, en adelante) o, por el contrario, de la consideración del hecho filmico (HF, en lo sucesivo). El primero de ellos, el HC, comprende los análisis que se hacen del film desde el conjunto de las ciencias sociales, es decir, incluyendo estudios sociológicos, políticos, económicos, ideológicos, de la historia del cine o la politología o psicología; por tanto, incluyendo todo lo que posee un carácter netamente contextual y que es, por tanto, exterior al film como objeto concreto. Se incluye dentro de este apartado la descripción física del documento, es decir, la ficha técnica artística de la película y la descripción de su soporte material.

Con lo que respecta al HF, se refiere al texto, al contenido del documento cinematográfico *per se*, el mismo que nace estructurado por la imagen y el sonido, donde ambos se interrelacionan y alambican y generan, en consecuencia, un discurso. El HF constituiría, por tanto, la base sobre la que edificar el análisis del contenido filmico de la obra.

Por consiguiente, podemos considerar que tenemos dos niveles de análisis de contenido filmico:

a) El primero, referido a los datos técnicos, los cuales nos proporcionan información acerca de quién o quiénes dirigieron el film, dónde fue producido, quiénes participaron en él (tanto dentro como fuera de pantalla), cuáles son las características físicas del soporte que contiene el mensaje filmico, así como cualquiera otra información que sirva para identificarlo.

b) El segundo referido a los datos semánticos, esto es, de contenido, centrando la atención esencialmente en los aspectos denotativos del mensaje y, de manera excepcional, en los connotativos (López Hernández 2003: 262).

El análisis de los films con los que trabajaremos debe ser, sin ningún género de dudas, integral de ambas esferas, de marcado carácter analítico, y con un aparato semiótico que nos permita interpretar la obra en su contexto socio-político, siendo éste dicotómico: por un lado el contexto actual y, por el otro, el contexto al que se refiere el film y que, a su vez, trata de explicar el mentado contexto actual:

“Es indudable que el análisis de contenido, tanto argumental como cronológico, en un documento filmico es en sí una tarea de gran envergadura, entre otros motivos, por la amplia duración del documento –sobre todo en el caso de los largometrajes– [...]. A ello se suma, además, la riqueza del lenguaje cinematográfico que obliga al documentalista a centrar su atención en más elementos, objetivos y subjetivos, de significación (caso del *atrezzo*, por ejemplo) que los que,

habitualmente, se tienen en cuenta cuando se analiza un documento televisivo” (López Hernández 2003: 262).

Sin embargo, en nuestro caso esta rama a la que aludimos de la documentación digital audiovisual será, además, completada con un análisis semiótico del film que, formulado desde la teoría del emplazamiento, nos permitirá comprender la verdadera dimensión de las implicaciones de la película que analizamos.

“Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea: 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir) y 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un ‘todo significativo’ (reconstruir = interpretar)” (Gómez Tarín 2006b: 4).

Ciertamente, en esa tarea, que necesariamente ha de beber del análisis cinematográfico *stricto sensu*, debemos añadir las implicaciones que, desde la ideología como causa, propician que veamos el reflejo en la propia pantalla: a veces como guiños, a veces como metáforas visuales más o menos veladas y, en ocasiones, como partes de un discurso (textual, visual, quinético, cromático o de cualquier otro) que, sumados entre sí, nos ofrecen unos detalles de la obra que contienen mucha intencionalidad de fondo. La teoría del emplazamiento ha de servirnos para tal empresa. Además, como ya se verá, el nuevo cine digital andaluz se aleja formalmente del antiguo cine pseudo-*amateur* de los años de la transición y, tras casi cuatro décadas de evolución, films como *Grupo 7*, *La isla mínima* o *El hombre de las mil caras* se nos muestran hoy con acabados visuales propios de cualquier superproducción europea o de Hollywood. Obviamente, de ello no puede inferirse en ningún caso que una superproducción sea, en modo alguno, mejor necesariamente desde la perspectiva narrativa, ideológica o incluso estética, pero sí desde el punto de vista industrial y, como se verá, este trabajo tiene un interés especial por abordar el nuevo cine digital desde el impacto que supone en la industria cinematográfica andaluza. Ciertamente hay auténticas joyas en el cine *amateur* que vuelan a una altura muy superior al cine profesional (superioridad ideológica, social, artística e

incluso cinematográfica entendida en sentido general), pero, a nuestro juicio, conviene no olvidar que eso no es industria, ni posee ninguno de los condicionantes susceptibles de categorizarlo como industria. Sí es, en cambio, un paso intermedio, una fase de aprendizaje tras la que conviene dar el salto a un mecanismo industrial de producción cinematográfica. Podemos ejemplificarlo desde el caso real del director de tres de los films que abordaremos en este epígrafe. Alberto Rodríguez filmó con ayuda de algunos amigos varios cortos. Con el tiempo, y junto a varios compañeros, filmó *El factor Pilgrim* en el año 2000. El presupuesto sólo les dio para sacar los vuelos a Londres y filmar. Ni uno de ellos obtuvo remuneración económica alguna. El último film de Rodríguez, *El hombre de las mil caras* ha tenido un presupuesto de 5.000.000 de euros⁶⁰ y ha contado con la participación de cerca de medio millar de trabajadores entre empleos directos e indirectos⁶¹.

Ello, como también abordaremos, tiene un trasfondo más allá de lo estrictamente cinematográfico, a saber:

“el cine de Hollywood, como cualquier otro tipo de forma de comunicación, está cargado de una ideología determinada que un buen análisis filmico puede hacer explícito. Lo que debería ser bastante evidente a estas alturas es que incluso en nuestras sociedades avanzadas del primer mundo, la ciudadanía, elemento básico sobre el que se sostiene nuestro sistema político democrático, no está ni muchos menos a salvo de una indefensión conceptual a la hora de asimilar los mensajes que el cine de Hollywood nos transmite de forma permanente y machacona. En este sentido, el análisis filmico constituye un instrumento de trabajo fundamental para las claves que explican la eficacia, subrepticia u ‘oculta’ a menudo, de los mensajes que encierran los textos cinematográficos hollywoodienses” (Marzal 2007: 64).

⁶⁰ Consultable en: <http://www.ecartelera.com/peliculas/el-hombre-de-las-mil-caras/>

⁶¹ Dato facilitado por su productor, Gervasio Iglesias, en una entrevista concedida al autor de este trabajo motivo de la presente investigación.

No podemos negar que el campo del análisis filmico, como cualquier campo de las ciencias sociales, ha ido evolucionando y desgajándose al calor de los estudios de otras ramas (y de la propia rama del análisis filmico) que lo analizaba. Por usar una lente angular en que enmarcar nuestras reflexiones, podemos afirmar que todo arranca con Barthes y su análisis estructuralista en los sesenta del siglo pasado. Posteriormente la rama psicologista que encarnan los clásicos Metz, Mitry, enfrentados a una tradición historiográfica neoclásica (Sadoul). Ya en los años 80 nace una rama antiestructuralista capitaneada por la escuela norteamericana de los Bordwell, Staiger y Thompson. Desembocamos en los 90 en el llamado “post-estructuralismo”, que nace vinculado al pensamiento postmoderno y el deconstruccionismo. Ya en plenos años 2000, con una realidad planetaria nueva (consolidación de la caída del bloque comunista de los 90, consolidación de una nueva sociedad en red con internet, crisis de las *punto com* y crisis económica global del 2009, etc.) han irrumpido con una gran fuerza lo que se ha convenido en llamar “estudios culturales”, que no es más que un análisis sobre la significación del cine pero centrando el discurso en temas concretos transversales como: nuevos feminismos, discurso *queer* –teoría de las sexualidades periféricas–, minorías étnicas, grupos sociales concretos, colectivos muy particulares, etc., a menudo analizado con una visión ideológica minoritaria o subrepticia. Lo definió muy bien el escritor Antonio Orihuela: “nuestra tarea es la de narrar, frente al relato del capital, las vidas anónimas de las personas sencillas que lo padecen” (Orihuela 2001: 16). Pero este análisis con frecuencia tiene “un error de partida en el planteamiento [y es que] los estudios de pantalla ignoran, por su naturaleza, la consideración de las condiciones de producción, distribución y exhibición de los films” (Marzal 2007: 65). Por ello nos proponemos como fundamental el estudio también de esas circunstancias que, precisamente por ser elementos extratextuales son, de algún modo, fundamentales para comprender la dimensión de lo que significan en su conjunto.

Por tanto, y en resumen, nuestra propuesta es estudiar las obras principalmente desde un punto de vista técnico, pero complementado con una visión interpretativa desde las ciencias sociales que, con la precisión de un estilete quirúrgico, nos permita recrearnos en el gusto por la sugerencia de la propia obra, ya que, como veremos, en cada uno de los análisis de los films escogidos la trascendencia temática para la

historia de nuestra comunidad, Andalucía, y para el contexto español en general, es fundamental: desde la reconstrucción sociopolítica en la incipiente la democracia española en *La isla mínima* a la estructura interna del uso coercitivo de la violencia por parte del Estado en la consolidación democrática en *El hombre de las mil caras* y *Grupo 7*, o las consecuencias sociales de las disfunciones y alteraciones de las personas que sufren trastornos de la personalidad en nuestra sociedad –en *La herida*–, pasando, por último, por las consecuencias sociales de la actual crisis económica global llevado de lo macro a lo micro en la obra *Techo y comida*.

“En nuestra opinión, el análisis filmico es una actividad esencial para la formación de ciudadanos críticos, y constituye un *background* imprescindible para abordar el estudio y análisis de otros medios de comunicación audiovisuales, con cuyas formas de expresión y narración mantiene una estrecha relación epistemológica” (Marzal 2007: 64).

Todo análisis filmico arranca de una doble tarea que pasa, primeramente, por descomponer el film en sus diversos elementos constituyentes (dividir el todo en las diferentes partes) para, acto seguido, sugerir relaciones intra-elementos que nos permitan alcanzar esa dimensión de obra como un todo conjunto y totalizador que, ya como mecanismo de significación, nos permita ver su contenido e interpretarlo. Los situacionistas decían que no querían explicar nada, sino propiciar que el propio sujeto abriera los ojos para que él mismo pudiera contemplar la realidad. Es una manera muy gráfica de expresarlo:

“De este modo, dos grandes procesos engloban a todos los demás en el análisis cinematográfico, la descripción y la interpretación, y es sobre ellos sobre los que debe ser edificado el esquema metodológico que permitirá completar nuestro objetivo. Es frecuente que el analista se deje arrastrar por una visión reducida y esquemática del proceso, cayendo así en el formalismo o en la interpretación alienada –y alienante–; sólo partiendo de una sistemática radical y apoyándose en conocimientos transversales salvará esta tendencia a cerrar precipitadamente la interpretación del texto audiovisual” (Marzal 2007: 66).

3.2 Tipología y estructura del análisis

Los guiones cinematográficos se estructuran por secuencias. En ocasiones dichos planos son también secuencias. No cabe la menor duda de que un análisis plano a plano de los films no sería un mal sistema, pero es poco menos que incompatible con la lógica de la aplicabilidad del aparataje teórico y, siendo cómo no interesante, es cierto que debemos optar, a nuestro juicio, por un mecanismo que nos permita enlazar los pormenores de la narrativa y su justificación en los métodos de filmación digital y, por último, la trascendencia que ello puede generar en el empleo en Andalucía en tanto sector estratégico industrial, ya que

“desde un enfoque eminentemente práctico, resulta evidente que el hacer un análisis plano a plano, o minutaje, al modo usual de los documentos informativos televisivos, es una tarea, en suma, muy lenta y complicada en un tipo de documento, como el largometraje cinematográfico, de tan amplia duración y que, salvo raras excepciones, suele contar con un promedio de 400 ó 600 planos. En este sentido, lo más aconsejable en nuestra opinión es el efectuar, tras haber visionado todo el filme, un análisis episódico o, preferentemente, un análisis secuencial del mismo” (López Hernández 2003: 265).

Muy probablemente este tipo de análisis por el que hemos optado conlleve el dejar algún detalle en la oscuridad, cosa que “no ocurriría si se efectuara un análisis cronológico plano a plano” (López Hernández 2003: 265) pero, a nuestro juicio, compensa gracias a la posibilidad de poner el foco en los aspectos que, sea por justificación de carácter técnica, o por justificación narrativa, consideramos trascendente analizar. Al fin y al cabo, el director ha diseñado la estructuración de contenidos de forma *diseminada* por toda la narración del film y, por ello, conviene no aplicar –por utilizar un símil cinematográfico– una lente de plano focal largo sino, antes al contrario, analizar los detalles con un ojo de pez capaz de enlazar de manera transversal los elementos desgajados que, meticulosamente analizados, nos permitan un análisis versátil y de lecturas sugerentes, tanto de la obra cinematográfica como de lo que ella genera.

Por tanto, partiremos de las secuencias, que son las unidades fundamentales de contenido de un filme, son autónomas y funcionan a modo de los párrafos escritos en literatura. Están delimitadas de innumerables modos, ya que son múltiples los criterios para separarlas, aunque normalmente es el montador (durante la fase de postproducción, que es donde verdaderamente aparece la “magia del cine”) y, bajo las órdenes del director, quien establece esas señales que actúan como signos de puntuación propios. Son varios estos modos:

En primer lugar tenemos los fundidos (*fade*), usados para pasar de una escena dada a otra muy suavemente. Es progresivo y puede hacerse con fundido a negro o con transición a otro material (otra secuencia) posterior, de modo que durante unos segundos se realiza lo que en cinematografía se conoce como *morphing*. También tenemos el elemento de la cortinilla, que es una línea divisoria entre dos imágenes que avanza de manera lateral o vertical y que va “recortando” una imagen y dejando, tras de sí, paso a otra diferente que es la secuencia siguiente. En los años ochenta se hicieron muy populares las cortinillas de diversas formas geométricas con luces y colores poperos⁶², merced a su inclusión dentro de cuerpos de cámara *amateur* que, no obstante, los incluían.

“Pero quizás, no nos encontremos con signos de transición tan evidentes y explícitos, sino que un simple corte puede separar dos segmentos narrativos. En tal caso, tendremos presente que allí donde se advierta una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra –en definitiva, allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra– podremos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra” (López Hernández 2003: 265).

⁶² En la divertida serie de animación *The Simpsons*, cuyo padre de familia, Homer Simpson, representa al americano medio que desprecia el poder, casi analfabeto y siempre excesivo, hicieron un capítulo en que Homer comienza a rodar vídeos y se caracteriza por meter muchos planos separados siempre “con cortinillas de estrella... más cortinillas de estrellas... y ¡corten!”. Temporada 11, episodio 240. Emitido por primera vez en Estados Unidos el 13 de febrero de 2000.

En ocasiones, la unión entre secuencias admite múltiples interpretaciones. En unos casos se debe a que su delimitación no arranca de forma uniforme (en los últimos años en el cine más *mainstream* se ha popularizado un tipo de transición entre escenas consistente en que el sonido de fondo adquiere más y más importancia hasta que provoca una llamada de atención por parte del espectador y, unas décimas de segundo después de ello, es cuando se produce la transición visual entre secuencias: justo cuando dicha transición ya “ha sucedido” en la mente del espectador). Otro tipo de transición de secuencias a menudo usado como recurso narrativo es aquel en el que uno de los personajes recuerda algo: ese acabado visual va, muy frecuentemente, a la par que un etalonaje muy marcado y unos efectos (efecto estela, efecto seda, efecto de variación del plano focal, etc.) que redundan en ese desvío y extrañamiento. Sea como fuere, conviene no perder de vista que la

“interrupción interna de la secuencia puede interpretarse como una pequeña división en subsecuencias que no son lo suficientemente fuertes como para crear una fractura significativa en el interior de la unidad semántica. Ante esta complejidad estructural de las secuencias, no queda otra salida que dejar a la discreción del documentalista la decisión de si las subsecuencias tienen el suficiente peso específico para ser contempladas en la ficha filmográfica o si, por el contrario, se puede prescindir de su indicación en el análisis. Es este motivo el que nos lleva a insistir en la necesidad de que el documentalista encargado del análisis de documentos filmicos conozca y sea experto no sólo en las técnicas documentales, sino también en el lenguaje cinematográfico” (López Hernández 2003: 268).

No obstante, y dado que este trabajo también analiza el cambio de modelo productivo con el paso del analógico al digital, es importante separar los diferentes conceptos de secuencia que emplean desde los diversos equipos técnicos de guionistas, director(es), realizadores y desde el departamento de producción.

Así las cosas,

“la *secuencia narrativa* es una unidad del discurso que comprende una situación dramática con estructura completa de planteamiento, desarrollo y desenlace. Puede tener lugar en uno o en varios escenarios.

La *escena* es una unidad espacio temporal del relato que se desarrolla en un mismo escenario. Así, la secuencia de un magnicidio, por ejemplo, se compone de diversas escenas: se ve como un francotirador prepara su arma en la terraza de un edificio, un desfile en el que participa un alto cargo político, el público que vitorea, la gente que sigue el desfile por televisión desde su casa o desde un bar, etc. Finalmente, el francotirador hace blanco en el alto cargo.

La secuencia narrativa es conceptualmente importante para el guionista y para el espectador, pero apenas tiene interés como unidad para el director de producción o el ayudante de realización, que deben precisar los medios necesarios para su realización y el tiempo para su rodaje o grabación. Por este motivo, en la terminología de los productores, *secuencia* es toda unidad autónoma de registro que no suponga traslado de equipos ni cambio de iluminación, vestuario, atrezzo, ambientación, etc.

Así la *secuencia de producción* o *secuencia mecánica* puede ser una pequeña parte de una escena narrativa, que constituya un momento autónomo el cual pueda ser objeto de un registro dissociado del resto de la escena. Puede definirse también como una acción que tiene lugar en un mismo espacio y en un mismo tiempo” (Martínez Abadía 2010: 227).

Otro aspecto vital en la tipología y la estructura del análisis del film es el aspecto del tiempo, tal y como reflejamos ya en el apartado 5.1.4.2 del presente trabajo. Aunque en aquel epígrafe lo analizamos desde la perspectiva del emplazamiento sí nos interesa ahora, no obstante, reseñar nuestro interés por él en esa doble vertiente: por un lado el tiempo material, físico, en que comienza cada secuencia a fin de categorizarlas y dotarlas de una sistematización para el análisis y, por otro lado, el

tiempo filmico (esto es, el tiempo ficticio) que se reconstruirá en las diferentes secuencias de la obra.

“Será importante detallar en el análisis secuencial cualquier ruptura que exista en la linealidad temporal del relato, producidas por fenómenos como el flashback, el flashforward o la elipsis. Como nos dicen al respecto Gaudreault y Jost en una obra filmica, al igual que en la vida, existe el paso del tiempo, que interpretamos como el desplazamiento, de izquierda a derecha, del punto 0 sobre el eje $x - y$, y que se va a denominar el ‘relato original’. El punto 0 es el instante a partir del cual el relato se organiza haciéndonos viajar en el tiempo” (López Hernández 2003: 275).

Evidentemente los relatos no tienen por qué ser lineales. Desde los comienzos en toda narrativa hay partes del relato que se omiten para centrarnos en los detalles que el narrador considera pertinentes. Eso, además, puede hacerse con una finalidad estética, de modo que en ocasiones se sugiere a través de las imágenes hechos o acontecimientos que no vemos pero que tienen una consecuencia en el transcurso de un acontecimiento o evento de la trama. Por ello, habremos de reseñar muy bien en un análisis filmico los saltos temporales, esto es: *flashback*, *flashforward*, elipsis, ralenti, etc.

El término *flashback* (o vuelta atrás en el tiempo, en castellano –si bien se suele usar el anglicismo–) es la evocación a posteriori de un hecho acaecido previamente al momento de la historia en que estemos. Es un recurso muy utilizado en la historia de la narrativa, y viene a cubrir una laguna u omisión (por ejemplo, en *La isla mínima*, parte del personaje de “el Quini” se nos reconstruye a través de unas fotografías suyas pasadas, pero no muy anteriores al tiempo en que se sitúa la trama). El *flashforward* (o salto hacia delante en el tiempo) es lo contrario al *flashback*: es decir, la alusión a un hecho que llega antes de su orden normal en el relato. Con respecto al término de elipsis (o resumen), se trata de una abreviación temporal, de modo que en la narración inevitablemente muchas de las cosas se nos presentan como consecuencia de haber quebrado el tiempo real, cosa por otro lado imprescindible para toda narración. Otro concepto, el de ralenti, hace referencia al

hecho de que el tiempo de la narración sea de una duración mayor que el propio tiempo real. Finalmente, reseñaremos también el concepto de frecuencia que, a su vez, puede categorizarse en tres tipos: simple, repetitiva, o iterativa. Esta última es poco usual: es aquella con la que se expresa la circularidad de un mismo acontecimiento o acción, que termina y vuelve a empezar de nuevo de forma cíclica.

Dentro del análisis del film, ocupará un lugar importante en el análisis de secuencia la noción de “acción filmica”. En ella se describirá, de forma pormenorizada y precisa, un resumen de lo que acontece en cada una de las secuencias del film. En este caso, tendremos a bien reseñar aquellos aspectos velados o coadyuvantes que, sin embargo, se antojan vitales para la correcta *decodificación* de la obra.

A menudo nos encontraremos varias acciones simultáneas en una misma secuencia e, inevitablemente, todas ellas habrán de ser detalladas en el análisis. En la esfera filmica hay cuatro modos de expresar la sincronía entre las acciones, son las que siguen (Gaudreault y Jost 1995: 90-92):

- a) La copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo campo. La narración consiste en un mismo encuadre dentro del cual se desarrollan dos actos paralelos: cada uno de ellos con información semiótica tales como conversaciones, gestos, etc. de actores que no son, en ese momento, el foco narrativo del encuadre.
- b) La copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo cuadro. Las diversas acciones no están dentro de un mismo marco, sino que se crea un marco nuevo con trucaje de pantalla. Por ejemplo, en la escena del aeropuerto de *El hombre de las mil caras* en que el protagonista fuma frente a un ventanal tras el cual se divisan sobre el propio vidrio los reflejos de los aviones despegando. Se trata además de un efecto especial (sabemos que esa escena se rodó en un edificio en donde se ubica la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, por tanto los aviones y su reflejo es una sobreimpresión en FX de postproducción y filmado con croma).
- c) La presentación de acciones simultáneas de forma sucesiva. Aquel suceso que no es el foco no aparecerá en pantalla hasta que cambie el plano: por ejemplo en *La isla*

mínima la escena en que los dos policías protagonistas llegan al albergue y, mientras ojea el protagonista su habitación (interpretado por Raúl Arévalo) se ilumina toda la estancia bruscamente. A los pocos instantes (menos de un segundo real) suenan explosiones y, ya con el cambio de cámara, advertimos que se trata de los fuegos artificiales de la fiesta del poblado al que acaban de llegar.

d) El montaje alterno de las acciones simultáneas. Es la verdadera magia del cine, y se produce cuando una serie de segmentos inconexos adoptan verosimilitud y se nos muestra toda la narración que forma la historia. Se vertebra de segmento a segmento (en series), y mediante la manipulación del montaje (A-B-A-B...).

Otro aspecto tangencial como componente narrativo es la dimensión sonora. Diálogos o monólogos, música (banda sonora original a modo de recurso extradiegético) y sonidos naturales o artificiales (sean de efecto sala o grabados en directo) actúan como elementos de significación en la narrativa del film.

Los diálogos/monólogos interactúan

“ayudándonos a contextualizar las imágenes percibidas y dotándolas de coherencia, y el ruido de ambiente y, en especial, la música jugando un claro papel retórico al subrayar y confirmar las sensaciones y sentimientos que de por sí ya transmiten las propias imágenes” (López Hernández 2003: 276).

En los diálogos del cine es siempre evitable lo que en periodismo gráfico se llama “fotoilustración”, en que toda la fuerza la tiene el pie de foto (normalmente escrito por el redactor periodístico) y la imagen tiene como única función ilustrar lo que el redactor ha descrito mediante el uso de la palabra. Este exceso ha sido, desgraciadamente, muy frecuente en los años 50 y 60, y era la consecuencia del desprecio del medio escrito hacia el universo visual –rico, poliédrico, fecundo–. En cine, a menudo, aún encontramos esos tics, y sucede que el personaje explica en su diálogo lo que ya la imagen narra. En ese caso uno de los dos lenguajes sobra: o el audiovisual o el diálogo entre personajes.

“El diálogo audiovisual es diferente al que establecemos las personas en nuestra vida cotidiana. [...] El mejor diálogo es aquel que contiene exclusivamente información que interesa a los personajes y al espectador, teniendo en cuenta que es sólo una parte del mensaje, ya que la imagen también aporta información y debe evitarse la redundancia” (Martínez Abadía 2010: 162).

En otro orden de cosas, es justo reseñar que, por motivos de categorización histórica, tendemos a clasificar de forma simplona el cine como “cine mudo” *versus* “cine sonoro”, pero ambas esferas son, en realidad, sencillamente inexistentes. El cine nace ya vinculado al sonido: aún cuando la técnica no posibilitaba la reproducción de ambos de forma simultánea, era frecuente que se representara con sonido en directo de un pianista, o de una pianola (dependiendo de la presencia de espectadores de uno u otro extracto social):

“Durante el período clásico mudo la utilización de la música tuvo una importancia capital al estimarse que en la exhibición de las películas constituía un complemento totalmente necesario y del que no se podía prescindir. Sin música, el espectáculo cinematográfico se consideraba incompleto” (Iglesias Simón 2004: 2).

Además, el “sonido” de la película como tal sí que se producía gracias al concurso de los primigenios “sonidistas”, oficio muy ligado al mundo del espectáculo y la dramaturgia en que una persona, ataviada de los más variopintos objetos que solía llevar en una especie de hatillo, desplegaba en la oscuridad de la sala sus herramientas de trabajo. Una lámina de chapa servía para “sonorizar” el trueno de la pantalla, unas cuantas chinas dispuestas por el piso de la sala a modo de pisadas, un periódico enrollado golpeado contra el suelo a modo de sonido de golpes de pelea, cuando un caballo salía en la escena dos cocos chocaban contra el suelo a modo de trote, etc. Asimismo, muchas veces unos actores ponían voces a modo de doblaje en tiempo real: “—sobre todo entre 1900 y 1910— actores que comentaban las escenas e incluso sincronizaban el diálogo con las imágenes que se proyectaban en la pantalla” (López Hernández 2003: 276). Lo que es innegable es que el cine nace alambicado con la dimensión sonora ya desde su presentación al mundo:

“Ya la primera proyección cinematográfica llevada a cabo por los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895 en el *Grand Café* estuvo acompañada por la música proveniente de un piano Gaveau e interpretada por Emile Maraval” (Iglesias Simón 2004: 2).

No obstante, a partir de 1910, y hasta 1928 en que aparece el “cine sonoro”, la figura del narrador o dialoguista va desapareciendo y es sustituido por el texto sobreimpresionado encima de la película.

La banda sonora, en tanto elemento coadyuvante, hace las veces de yuxtaposición dentro del discurso del film. Además, desde los años 70 del pasado siglo se ha convertido en un reclamo desde el punto de vista de la comunicación institucional del film en las películas *blockbuster* (del mismo modo que la exhibición de los *making of* o el *merchandising*).

Sin embargo, conviene recordar que “dentro de los componentes narrativos sonoros, habremos de contemplar, por un lado, el tipo de sonido y, por otro, su forma de representación” (López Hernández 2003: 276).

Como analizamos en el epígrafe 5.2, la dimensión sonora del audiovisual en general, y del cine en particular, siempre ha estado desgraciadamente en un segundo plano. Pero, no obstante, la importancia del sonido dentro del análisis del cine es paralela a la importancia que tiene dentro de la propia película: capital.

Por ello nosotros nos hacemos eco de la clasificación metodológica de López Hernández, a fin de categorizarlo, tal y como sigue:

Por un lado, clasificamos el sonido por su tipología. Aquí incluimos la palabra, la música y los sonidos ambientes (naturales y/o artificiales).

a) La palabra

Inherente a cada personaje: del mismo modo que el *attrezzo* lo caracteriza visualmente, el uso de la palabra (aun siendo éste inexistente) es información semiótica sobre su dimensión humana (que se traduce y trasluce en lo que vemos reflejado en la pantalla). Además, reduce la ambigüedad del despliegue visual del

film: si, por poner un ejemplo (al hilo de Gaudreault y Jost 1995) se nos muestran tres imágenes, una casa en cuyo jardín juegan unos niños, un balón botando y otra imagen de un vehículo transitando por la calle, según hagamos uso de la palabra podemos condicionar la psique del espectador: podemos proyectar las imágenes –aun respetando el orden dado– y que la palabra lo acompañe con una comunicación textual del tipo “varios chicos jugaban al balón cuando ocurrió el desastre”, o “los chicos jugaban cuando al fin su padre regresaba en su automóvil del trabajo” o incluso “tras aquello se refugiaron en el jardín de uno de los niños pero un vehículo los sorprendió”. La información visual es la misma pero la palabra delimita y enmarca el mensaje, lo tamiza, y lo completa en lo comunicativo.

b) La música

Hay unanimidad en considerar que podemos clasificar la música según su intencionalidad dentro del discurso audiovisual. *Grosso modo* podemos diferenciar las llamadas músicas implícitas, que son aquellas que hacen audible lo que sucede en lo visual (el sonido de un sacacorchos descorchando una botella mientras un actor hace lo propio en lo visual, o el sonido de una calada de cigarrillo mientras el actor le da vida gestual) y, por otro lado, las músicas de ambiente, que se caracterizan por crear un *microclima* narrativo propicio a lo que sucede en la gran pantalla; aquí se trataría del sonido de, por ejemplo, las explosiones (al tiempo de lo propio en lo visual) o el sonido que acompaña a la demolición de un puente (un diseño integral en que se aprecian sonidos de hierros, metales retorcidos, y un largo etcétera).

Siguiendo la clasificación del profesor Cuadrado (2004), podemos dividir el sonido, por su representación en el sonido cinematográfico, en dos categorías esenciales: diegético y no diegético. A su vez, dentro del diegético podemos diferenciar sonidos dentro de campo, y sonidos fuera de campo. López Hernández lo describe así:

“El sonido *in*, sonido diegético exterior, cuya fuente está encuadrada en el plano. A esta categoría corresponderían, en el apartado de voz, los diálogos y los monólogos, y también aquellos ruidos ambientales que tienden a hacer más verosímil la situación ‘real’ representada cinematográficamente.

El sonido *off*, sonido diegético exterior, cuya fuente no está encuadrada. Suele actuar como elemento contextualizador y vinculador de distintas imágenes relativas a una misma realidad. Asimismo, el ruido en *off* es utilizado en muchos filmes para condensar la atmósfera en aquellas imágenes que por sí mismas no presentan anormalidad alguna. Esta utilización del ruido en *off* es especialmente habitual en las películas del género de misterio, de intriga o de terror, en las que se utiliza de manera profusa susurros, golpes, crujidos, etc.

El sonido *over*. Dentro de él se enmarcan, a su vez, el sonido diegético interior (representación verbal de los pensamientos de los personajes) y el sonido no diegético, ambos sonidos sirven para crear efectos más amplios que los proporcionados por la imagen. La voz en *over* puede desempeñar una importante función de nexo, temporal o temático, entre las distintas secuencias, así como una función contextualizadora, proporcionando a la narración datos indispensables para su comprensión y desarrollo. El caso más frecuente y conocido de sonido *over* es, no obstante, el de la música, que si bien no es muy utilizada en *in* o en *off* (por ejemplo, músicos que tocan en la escena, gramófonos que emiten melodías, etc.), se emplea siempre como acompañamiento de la escena y también como hábil herramienta para concluir *in crescendo* una secuencia o para separarla de la siguiente” (López Hernández 2003: 279).

Por consiguiente, ya tenemos trazado nuestro aparato metodológico que, a modo de instrumental, nos permitirá un análisis exegético de los cinco films andaluces de grabación –ya netamente digital– propuestos en el presente trabajo. Dicha herramienta será combinada con un análisis semiótico que, dicho está ya, en enraíza en la tradición de las ciencias sociales.

“C. Metz (1973: 273) establecía cinco materias de expresión del cine: la imagen fotográfica en movimiento, los ruidos, la música, el lenguaje verbal hablado y las menciones escritas. Peirce (1974) los reduce a tres: iconos (imágenes), símbolos (palabras) e indicios, que abarcarían todos

los signos con una relación causa-efecto, ruidos, colores o síntomas naturales (Casetti: 1994)” (López Jimeno 2016: 5).

Por último, también queremos avanzar que en cada propuesta de film realizaremos una segmentación de las secuencias de la obra donde definiremos su premisa y tema, determinaremos la ubicación de los puntos de giro, haremos una semblanza que nos servirá para definir su estructura narrativa, establecer y justificar analíticamente los roles que soportan los personajes dentro del relato y, por último, analizaremos las leyes narrativas que operan en la historia y la unidad dramática de la misma (o ausencia de la misma, si la hubiere).

Del mismo modo, la teoría del emplazamiento nos servirá para ubicar e interpretar las repeticiones iconográficas y sonoras presentes en el relato, así como la utilización sistemática de símbolos. Realizaremos un análisis del conflicto e identificaremos y pondremos sobre el tapete los rasgos históricos, sociales y culturales que hacen enlazar el film con la historia reciente en que se enmarcan.

“El lenguaje del cine dispone para organizar su discurso de medios expresivos más amplios que el lenguaje articulado gracias a su carácter eminentemente iconográfico: los juegos de luz y sombras, los colores, la profundidad de campo, el movimiento de los personajes y de la cámara, cuya ubicación determina el punto de vista y los distintos tipos de plano, que se articulan entre sí a través del montaje. El cine ha sido definido como el arte de la implicación, de la sugestión. Toda película está cargada de inferencias simbólicas que cada espectador interpreta en función de sus herramientas semióticas, propias de su cultura, y de su bagaje cultural personal” (López Jimeno 2016: 2).

El análisis del film, como hemos avanzado no sólo semiótico, será aquél cuyo discurso:

“se articula en unidades (imágenes, planos, escenas, secuencias) de la misma manera que un código gramatical, con la salvedad de que el discurso fílmico no se organiza linealmente. La combinación de todos

sus componentes (lenguaje/sonido, imagen, movimiento) dentro de un proceso semiótico configura el discurso cinematográfico como un conjunto complejo y estructurado de enunciados múltiples, a los que la cámara, con sus ángulos y movimientos, imprime un determinado punto de vista” (López Jimeno 2016: 5).

Además, tras la realización de una criba crítica sobre la metodología, y como ya se apuntó antes, hemos decidido por su sencillez (y conviene no confundir en ningún caso sencillez con simpleza) seguir la metodología que el catedrático Marzal ha formulado y que diferentes autores han sabido aplicar a la extraordinaria colección de títulos que lleva por nombre *Guías para ver y analizar cine* (editadas por Nau Llibres), que nació en 1996 y que ya cuenta con 48 títulos hasta el momento y otros muchos de aparición próxima. En total abarcan desde lo que se ha convenido en llamar “cine de autor” a los títulos de *blockbuster* más taquilleros del cine de Hollywood desde la década de los 30 del pasado siglo XX hasta la actualidad. “Se trata de una iniciativa que intenta servir de herramienta para conducir el análisis de películas, de una forma ordenada y sistemática, desde un planteamiento abierto y multidisciplinar” (Marzal 2007: 66). La finalidad de esta colección es la de dar a conocer en didácticos volúmenes sobre diferentes films la consideración del cine como industria (a menudo como industria del sector de entretenimiento) y la dimensión de producción científica en la lógica universitaria. En palabras del profesor Marzal:

“Debemos recordar que los medios audiovisuales y, en especial, el cine, son sobre todo formas de entretenimiento. Es por ello que la colección ‘Guías para ver y analizar cine’ ha ido reorientando su interés desde el estudio de films clásicos de la historia general del cine hacia el cine contemporáneo que, por supuesto, puede dar pie a análisis muy interesantes que resulten estimulantes al estudiante” (Marzal 2007: 67).

Las conclusiones obtenidas pretenden demostrar que los códigos filmicos y cinematográficos empleados en el discurso audiovisual (como todos construido y conceptualizado por el director del film) están destinados a establecer un mensaje o un discurso final que, a su vez, en el caso específico de estas películas, van desde la

explicación desde dentro del engranaje político-policial de este período de la historia reciente de España que se ha convenido en llamar la “Transición” (*La isla mínima*, de Alberto Rodríguez, 2014), hasta los conflictos sociales derivados del uso de narcóticos en la ciudad de Sevilla en los años previos a la Expo’92 en la consolidación del sistema democrático español, y visto desde el día a día de un grupo operativo de intervención policial (*Grupo 7*, de Alberto Rodríguez, 2012), pasando por la guerra sucia de los servicios de inteligencia del gobierno de España en los años 90 (*El hombre de las mil caras*, de Alberto Rodríguez, 2016), así como el mundo de una persona con trastornos psiquiátricos y sus problemas de sociabilidad en nuestro mundo contemporáneo (*La Herida*, Fernando Franco, 2013) o, por último, las consecuencias de esta devastadora crisis económica que soportamos y que se nos presenta personificada en la vida de una humilde madre soltera joven de Jerez de la Frontera con una hija a su cargo, y sobre la que pesa una orden de desahucio (*Techo y comida*, Juan Miguel del Castillo, 2015).

3.3. Qué entendemos por cine andaluz

El cine andaluz jamás tuvo en Andalucía nada parecido a un industria como tal hasta hace muy pocos años. Los casi cuarenta años de dictadura supusieron un férreo control de la industria del cine por parte del estado que, si bien con idas y venidas⁶³, siempre se desarrolló de una manera controlado por el régimen.

La consolidación de Andalucía en el año 1980 como Comunidad Autónoma dentro del Estado español, como culminación de una lucha y un conflicto territorial que cuatro décadas de gobierno militar habían sólo aplazado temporalmente, sirvió para que se visualizara la culminación del proceso que había arrancado en los primeros años 60 –con la apertura dentro del régimen por parte de “los tecnócratas”– y que, ya en 1975 con la muerte de Franco, supuso la reactivación de las ansias de autodeterminación y los ideales pseudonacionalistas andaluces (principalmente de

⁶³ En relación con el control que el franquismo aplicó al mundo del cine, es muy interesante reseñar los casos de films que, dada la participación –velada– del Estado español en la Segunda Guerra Mundial en el lado nazi-fascista, tenían un carácter antiamericano. Films como *Bienvenido Mr. Marshall* fueron netamente antiamericanos y el régimen no sólo no los censuró, sino que contribuyó facilitando su rodaje y, parcialmente, subvencionándolos. Años más tarde, con el famoso plan Marshall, ese y otros films fueron retirados de la circulación.

carácter izquierdista y parcialmente anarcosindicalista, aunque no sólo). Esos movimientos, muy rurales, jornaleros y sindicales (y que serán el trasunto de una de las películas que analizaremos en este trabajo, *La isla mínima*) están fundamentados en las características muy profundas, de tipo histórico-culturales, que distinguen la idiosincrasia de un pueblo histórico tan poliédrico como el andaluz. “El cine, instrumento idóneo para mostrar estos rasgos culturales e ideológicos, serviría a las instituciones autonómicas en su afán de consolidar una cohesión del territorio andaluz” (Gómez Pérez 2013: 21).

“La etiqueta ‘cine andaluz’, tan aireada en los momentos de mayor pujanza de la creación cinematográfica con producción o dirección andaluza, no ha dejado de crear controversia en diferentes ámbitos, especialmente el académico. Esta denominación, nacida en la Transición política, por la necesidad de hallar referentes culturales para reivindicar la consideración de Andalucía como nación, ha sido definida y usada bajo criterios a menudo poco rigurosos a lo largo de estos casi cuarenta años de nuestra historia democrática” (De la Torre 2015: 19).

No en vano, en los años previos a la guerra civil no había en España (como sí en Francia, Alemania y en menor medida Estados Unidos) una industria cinematográfica –ni tampoco una cultura cinematográfica– en la propia sociedad. Lo andaluz aparece en esta etapa prebélica como una anécdota folclórica en una sociedad de raíces profundamente rurales y agro-campesinas. Sí es muy interesante, tras la guerra, el viraje que desde el Estado franquista se da al cine y muy concretamente al cine sobre temas andaluces.

Nuestra reflexión – necesariamente sucinta– parte de raíces netamente históricas: a menudo el franquismo se equipara, atendiendo a criterios de estrategia militar en la II Guerra Mundial, con el fascismo y el nazismo. Pero es justo decir que, al menos en lo concerniente a la sociedad que pretendían construir dichos movimientos, el franquismo más que un fascismo al uso (industrializado, estamentado por cepas, con una religión propia y la teoría de la pureza de la raza, etc.) fue un régimen obviamente dictatorial que, sin embargo, no se anclaba en la Revolución Industrial ni pretendía dotar a las masas obreras de una nueva sociedad, sino que, antes al

contrario, era una suerte de sistema feudal muy parecido al ya previamente establecido en nuestro país al que, además, se le aplicaba cierta lógica colonial de aire militar que inundaba todos los espacios de la sociedad civil.

“La teoría postcolonial se puede aplicar a Andalucía también porque es una teorización del mestizaje o hibridación colonial. El pasado histórico de Andalucía, como bien se sabe, es un ejemplo extraordinario de mestizaje cultural, con la convivencia de las culturas musulmana, judía y cristiana; con la posterior repoblación castellana (e incluso gallega en la Alpujarra alta); y con el éxodo migratorio hacia América Latina, y, desde mediados del siglo XX, hacia el norte de España y el norte de Europa. Y tenemos que agregar a esta lista la más reciente inmigración desde el Magreb y el África subsahariana, y desde los países del este de Europa (sobre todo Rumania y Polonia), además del aumento de inmigración desde América Latina, sobre todo, en los últimos años, desde Ecuador. Aquí me parece sumamente importante incluir en el concepto de lo andaluz la diáspora hacia el exterior, además de la inmigración hacia adentro” (Labanyi 2003: 8).

Por ello, la Andalucía franquista se nos presenta como una especie de esencia misma del alma española. De las raíces más ibéricas y auténticas del ideario español y, por tanto, que más se acercaba a la pureza de la raza que preconizó el nacional-catolicismo. El Franquismo usó la imagen de Andalucía como dique de contención de las ideas europeístas y, con ello, la autarquía era no sólo económica, sino también cultural: una España del folclore, la música y el baile despreocupado que poco tenía que ver con los cientos de miles de muertos, los cadáveres de las cunetas, las deportaciones y los campos de exterminio. Era, como reflexionaría años más tarde Isaac Rosa⁶⁴, una imagen de “lo cutre” que ha ido con los años solapando en el imaginario colectivo esa España de deportados, de sangre y exterminio generalizado con que, al menos parcialmente, el ejército alemán de Hitler experimentó muchas de las técnicas que, casi una década más tarde, aplicaría en el desarrollo de la II Guerra

⁶⁴ Es la idea matriz que da unidad a su formidable novela *El vano ayer* (2004).

Mundial.

“El propio Hitler dijo durante la guerra mundial, en una de sus conversaciones de sobremesa, que Franco debía levantar un monumento a los Junkers 52, puente aéreo entre la España peninsular y Marruecos a través del estrecho de Gibraltar, ya que a este tipo de aviones debía su triunfo la ‘revolución española’. Mientras que en compañía de sus compatriotas Hitler atribuía la victoria de Franco casi exclusivamente a la intervención nacionalsocialista” (Bernecker 1992: 77).

En relación a la fascinación que el *Führer* tenía por el mundo árabe⁶⁵ (y, por extensión, por Andalucía) hay un hilo interesante que sí se ha investigado de manera profusa. En el año 1938 la España nacional comienza a filmar una película en coproducción con la Alemania nazi, la obra llevaba por título *Carmen, la de Triana*, una película musical dirigida por Florián Rey y protagonizada por la actriz andaluza Imperio Argentina. Se filmó en Alemania y se simultaneó su rodaje con el de *Andalusische Nächte*. Ambas estaban protagonizadas por las mismas estrellas del *glamour* de la época y tenían el mismo argumento, aunque estaban realizadas por un equipo técnico distinto y, además, se grabaron en español y alemán respectivamente. En 1959 se realizó una versión de este film protagonizada por Sara Montiel, renombrándolo como *Carmen la de Ronda*. También se hizo una revisión del tema en la película de 1998 *La niña de tus ojos*, inspirada en el trasunto de este rodaje en la Alemania nazi. Lo folclórico andaluz y su relación con el eje fascista (Hitler, Mussolini, Franco) es, como resulta fácilmente comprobable, algo que venía de lejos.

“Aquí quisiera sugerir que las folklóricas, con su melodramatismo excesivo, llevan a cabo precisamente este tipo de subversión paródica del estereotipo de lo andaluz. El público cinematográfico sabía perfectamente que la mayoría de las estrellas que representaban a los

⁶⁵ El III Reich y el mundo árabe eran aliados naturales. Tal y como demuestra el batallón que llevaba por nombre *La Legión Árabe Libre* y que luchó junto con los nazis en la II Guerra Mundial. Es especialmente indicativo el papel de Al-Husayni (أمين الحسيني), líder musulmán palestino antihebreo que promovió el reclutamiento de musulmanes bosnios y albaneses para las Waffen-SS, contribuyendo a formar la 13ª División de Montaña SS Handschar.

protagonistas gitanos no eran gitanos. Y, más importante, las folklóricas no pretenden ser realistas, sino que insisten en el espectáculo y la representación; incluso, sus protagonistas suelen ser intérpretes (cantantes y/o bailaoras). Así que yo propondría una lectura de las folklóricas como representación del proceso de mímica que permite a sus personajes subalternos alcanzar el éxito” (Labanyi 2003: 11).

Pero la identidad andaluza es, como bien se señalaba ya desde ámbitos investigadores científicos de finales de los 90 (y que siguen plenamente vigentes hoy día), poliédrica, polifónica y, en definitiva, muy heterogénea:

“La identidad cultural de Andalucía (entendida como aquello que la caracteriza frente a/junto a otras colectividades culturales) puede definirse tendiendo a dos polos básicos: el del esencialismo (que entiende ‘lo andaluz’ como una realidad viva a lo largo del tiempo y básicamente coincidente en distintas coyunturas) o el que considera el dinamismo histórico-social (que, aun aceptando ciertos rasgos hasta ahora recurrentes en distintos contextos histórico-políticos y socio-económicos, pone el énfasis en la cultura como sistema de respuestas a necesidades que cambian con el tiempo e incluso con las distintas zonas geográficas dentro de Andalucía)” (Vázquez Medel 1999: 114).

Pero el concepto *per se*, conceptualizado, de “cine andaluz” como tal, esto es con temas netamente andaluces de la sociedad real, no impuestos, y con discurso propio, no nace hasta la llegada de la democracia o, más concretamente, de ese tiempo histórico que hoy vemos desde la distancia y que coincide con el cambio de modelo productivo en lo económico y, muy en lo evidente, que se plasma con la muerte del dictador Franco aquel noviembre de 1975. Por tanto, nuestro cine andaluz “habría que considerarlo únicamente con verdadera vocación de convertirse en industria y discurso artístico independiente coincidiendo con la Transición a la democracia” (Utrera Macías 2005: 61).

Es entonces cuando Andalucía comienza a mirar su propia historia de una manera crítica, a analizar y enjuiciar ciertos rasgos identitarios que tumbaban ideas que las

generaciones más jóvenes tenían sobre su propia tierra y que les habían inculcado a sangre y fuego. "Este tópico del andaluz holgazán y juerguista procedente del tópico general de la Andalucía romántica es un ejemplo claro de violencia simbólica en la construcción del estereotipo del andaluz" (Guarinos 2009: 36).

“El logro de un nuevo estatus político conllevó también una profunda autorreflexión sobre la propia identidad cultural. Comenzaban a darse los primeros pasos para articular *lo andaluz* como sistema integrador de la heterogeneidad andaluza, en lucha por no conformarse ni de forma sincrónica ni atendiendo a meros criterios geográficos o históricos” (De la Torre 2015: 21).

Ello se plasma, en palabras de Vázquez Medel, como sigue: "la identidad de Andalucía no pertenece al mundo de las esencias intemporales e inmutables, sino al de las vivencias determinadas históricamente" (Vázquez Medel 1994: 29). Ciertamente, y al calor de esta línea, sí parece pertinente reseñar que el filólogo y catedrático de la Universidad de Sevilla Rafael Utrera Macías escribe junto a Juan Delgado en 1980 el libro *Cine en Andalucía*. En dicha obra, muy avanzada para su momento, se pretende deconstruir esa identidad andaluza que se edificó en los años del franquismo a través del séptimo arte.

De manera paralela, surgen varios manifiestos muy en la línea de los manifiestos revolucionarios sesentayochistas europeos que, con la importancia que se les quiera dar, reivindican por parte de los profesionales del sector la existencia de un cine autónomo e independiente del poder político. Y para ello usan como amplificación los incipientes festivales cinematográficos desde los que se lanzan las proclamas. Por ejemplo, en el otrora muy incisivo Festival iberoamericano de Huelva, el manifiesto de 1977 se nos antoja de vital interés. Dice así:

“Denunciar la manipulación y desafortunada utilización por la cinematografía española y extranjera a lo largo de la historia del cine, del folklore y cultura andaluza, con fines bastardos y con pleno falseamiento de la realidad sociopolítica del país andaluz, manipulación que se mantiene en nuestros días.

[...]

Realizar un llamamiento a todos quienes estén interesados en el fomento de la cultura andaluza para que colaboren en el camino de sentar las bases para una correcta definición de lo que debería ser auténtico cine andaluz, así como para lograr que se consiga la existencia real de ese cine, y sobre todo, para que una vez realizado, se promocióne su libre exhibición en los máximos circuitos, fundamentalmente en las ocho provincias andaluzas.

Huelva, diciembre 1977⁶⁶.

Pero incluso desde las investigaciones de las ciencias sociales de la época, se dieron no pocas aportaciones que, lejos de ser constructivas en ese particular del análisis justo de *lo andaluz* y vincular éste al mundo de la cinematografía en nuestra tierra, redundaban de forma machacona en ese estereotipo simplón de Andalucía como territorio de la fiesta, de la poca cultura del trabajo y, en definitiva, de los ideales que tan profusamente desde el Estado español franquista se encargaron, una y otra vez, de difundir.

“Hemos de procurar, pues, que el debate sobre la identidad de Andalucía no se esterilice a causa de los prejuicios, generalizaciones e imperativos etnocéntricos que encontramos –con más frecuencia de lo deseable– no sólo en las diversas formas de diálogo social y mediático, sino incluso en aportaciones ‘académicas’ con voluntad de rigor científico” (Vázquez Medel 1999: 110).

Otro trascendental manifiesto firmado por realizadores andaluces, con motivo de la XI Semana de Cine de Autor de Benalmádena de 1979 (y que, al igual que el anterior, está recogido en la obra de Rafael Utrera Macías y Juan-Fabián Delgado *Cine en Andalucía*⁶⁷) dice así:

⁶⁶ Citado en De la Torre (2015: 22).

⁶⁷ Ídem.

“En el marco de los II Encuentro de Cine y Cultura en Andalucía; los realizadores andaluces [...]

1.- Queremos en primer lugar apoyar firmemente la labor hasta ahora realizada y la línea pragmática de La Semana de Cine de Autor de Benalmádena. Al mismo tiempo, ratificamos el documento aprobado en el marco de dichos encuentros.

2.- Necesidad de una auténtica T.V. regional, en la que participen todas las provincias andaluzas, evitando centralismos.

3.- Creación de un Noticiario Cinematográfico Andaluz, realizado y distribuido en las ocho provincias.

4.- Creación de una política cinematográfica de cara a los distintos niveles de la enseñanza:

- Cátedras de Cine unidas a las instituciones universitarias.

- Creación de asignaturas optativas relacionadas con la imagen en B.U.P. y E.G.B.

- Campañas generalizadas para niños de iniciación al cine.

5.- Cines Móviles. [...]

Málaga, 9-XII-1979”.

Aunque no es objeto de estudio *per se* de este trabajo ahondar en las raíces históricas del cine andaluz y, consecuentemente, abordar el asunto sobre la divergencia entre *cine andaluz* versus *cine hecho en Andalucía* sí que conviene, no obstante, reseñar – siquiera a título nominativo y por reconocimiento hacia la figura de los autores– el nombre de los integrantes de esta primera hornada primigenia de cineastas andaluces. Esos creadores son, a juicio del profesor Utrera Macías, aquellos que

“optan por la reivindicación de temas anteriormente vetados o por aspectos de la cultura andaluza, erigidos ambos en motivo principal de su

discurso: Miguel Alcobendas, Carlos Taillefer, Luis Mamerto López-Tapia, Pilar Távora, Manuel Carlos Fernández, Nonio Parejo, Ana Vila, etc." (Utrera Macías 2007: 128).

Pero el gran espaldarazo definitivo del cine andaluz no llegará hasta bien entrados los 90. En torno a 1993, un joven realizador lebrijano que trabaja como cámara en el canal autonómico Canal Sur, por aquel entonces apenas creado, se dedica en su tiempo libre a mover⁶⁸ un guión de cine que, durante varios años, va pasando por varios despachos de Madrid sin ningún éxito. El propio autor lo contará así:

“No daban un duro por esta película, no nos hacían ni caso, hemos estado solos, porque la industria cinematográfica en Andalucía está subdesarrollada, y ahora no paran de llamar, ahora se enteran de que aquí también podemos hacer una película digna. Quizá es lo normal, pero no deja de sorprenderme” (Zambrano 1999).

El productor Antonio Pérez, dueño de Maestranza Films, decide apostar la friolera de 120 millones de pesetas de la época⁶⁹, la película se rueda y se comercializa finalmente a primeros de 1999. Estamos hablando de *Solas*, que obtuvo cinco premios Goya y 11 nominaciones, así como el Premio del Público del Festival de Berlín, entre otros, y casi un millón de espectadores⁷⁰ en el conjunto de España.

“Su guión, excelente literatura cinematográfica, recorrió diversos despachos madrileños sin resultados positivos; en unos casos, se aconsejaba ‘comercializarlo’ más y en otros se aseguraba que no seguía los discursos de la moda imperante ni respondía al cine solicitado por el gran público” (Utrera Macías 2007: 182).

⁶⁸ En el argot cinematográfico se usa el verbo “mover” para tratar de colocar un proyecto, normalmente en fase de guión ya cerrado, a alguna productora. En estos años la autoproducción era, de facto, inverosímil.

⁶⁹ En euros serían unos 800.000 € al cambio, sumado a la mera conversión euro-pesetas el incremento correspondiente del IPC en estos años.

⁷⁰ En total 944.573 espectadores, según datos oficiales extraídos del Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Descargable en: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/anuario-cine/ano-2014/Boletin-2014.pdf>

El film, éxito rotundo de crítica y público, hace retornar el debate sobre el cine andaluz y, en cualquier caso, pone a mirar a la comunidad cinematográfica en una dirección muy determinada: la de un cine que, frente a los grandes discursos del *establishment*, pone el acento en las pequeñas historias anónimas de la clase obrera.

Hay quien enlaza el fenómeno de *Solas* con el éxito de los otros chicos más jóvenes que, por aquel entonces, eran aficionados al cine, veinteañeros que ya estaban estudiando Comunicación Audiovisual en la universidad:

“Muy interesante a nuestro respecto resulta el hecho de que *Solas* vino a constituirse en un nuevo referente a la hora de hablar del *cine andaluz* con un discurso más apegado a la realidad social y a los problemas de la clase media/baja. Si bien se promocionó como cine genuinamente andaluz, no es menos cierto que tanto parte principal del equipo técnico y artístico, así como las localizaciones (Sevilla o Carmona), hacen de esta producción un producto sevillano. Aunque la versión ‘oficial’ ha querido mostrar esta película como un elemento germinal del nuevo cine andaluz, lo cierto es que simultáneamente se venía fraguando otro gran hito de mayor trascendencia para el cine regional, la película *El factor Pilgrim*, de Alberto Rodríguez y Santi Amodeo, largometraje que sería la primera punta visible de la generación *CinExin*” (De la Torre 2015: 31).

Efectivamente, la propia noción de cine andaluz en los 2000 nace ya con dos líneas diferentes: una representada por la gran productora Maestranza Films, que, por primera vez, decide apuestas de altísimo riesgo con directores jóvenes noveles y, paralelamente, otra línea encarnada por los autores semi-*amateurs* y estudiantes que, en esos mismos años, comenzaban a hacer sus primeros trabajos con cámaras y medios que distaban mucho de ser profesionales; será llamada la *generación CinExin* que está teniendo, al calor de estas líneas, un gran momento histórico dentro del panorama cinematográfico nacional e internacional. Tres de las películas que analizaremos pertenecen a su autor más reconocido, el cineasta sevillano Alberto Rodríguez.

Por último, y siguiendo las directrices de los premios que otorga la ASECAN

(Asociación de Escritoras y Escritores Cinematográficos de Andalucía), hemos de justificar qué entendemos por cine andaluz y aplicarlo a las producciones seleccionadas para el análisis.

En primer lugar se ha tenido en cuenta la condición de andaluz del director de la obra, condición esta que se cumple en las cinco cintas. También hemos tomado en consideración quién escribe el guión, y en este caso los cinco guionistas son los mismos que también dirigen la cinta (en el caso de los films de Alberto Rodríguez, el guion es obra del director y del escritor Rafael Cobos, también sevillano). Dada la importancia de los actores para que la cinta funcione (tanto a nivel industrial – económico– como estético), hemos querido también reseñar la condición de andaluz/a de los protagonistas de los films. En el caso de *Techo y Comida* los dos protagonistas lo son. También en el caso de *Caníbal* el protagonista es andaluz: Antonio de la Torre. Este actor también protagoniza *Grupo 7* (junto a Mario Casas, que es madrileño). En el caso de *La isla mínima* no son andaluces ninguno de los dos protagonistas, como tampoco lo son ninguno de los de *El hombre de las mil caras*.

Hemos querido también observar la procedencia de la productora del film, que en los cinco casos son andaluzas, aunque todos los films analizados están coproducidos con otras empresas de fuera de Andalucía.

Pero el cine es también un arte extraordinariamente vinculado a otros sectores de mucha importancia para Andalucía, como el sector del turismo. Por ello quisimos reseñar también qué películas han sido filmadas en tierras andaluzas (todas excepto *El hombre de las mil caras*) y cuáles están ambientadas en Andalucía al transcurrir en ella la trama (con idéntico resultado al anterior: todas excepto *El hombre de las mil caras*). Por último, también la condición de andaluz o no del productor de cada film ha sido reseñada, siendo la respuesta afirmativa en todos los films seleccionados excepto en *Techo y comida*.

Por tanto, todos los films que reúnan la mitad o más de los aspectos han sido considerados como films andaluces. El esquema quedaría tal que así:

Film	Director	Guionista	Protagonista (s) principal (es) o coprotagonista	Rodado en Andalucía	Ambientado en Andalucía	Productora Andaluza	Productor Andaluz
<i>Grupo 7</i>	Sí (Alberto Rodríguez)	Sí (Alberto Rodríguez y Rafael Cobo)	Sí (Antonio de la Torre)	Sí (Sevilla)	Sí (Sevilla)	Sí	Sí (Gervasio Iglesias)
<i>La isla Mínima</i>	Sí (Alberto Rodríguez)	Sí (Alberto Rodríguez y Rafael Cobo)	NO	Sí (Sevilla)	Sí (Sevilla)	Sí	Sí (Gervasio Iglesias)
<i>El hombre de las mil caras</i>	Sí (Alberto Rodríguez)	Sí (Alberto Rodríguez y Rafael Cobo)	NO	NO	NO	Sí	Sí (Gervasio Iglesias)
<i>Caníbal</i>	Sí (Manuel Martín Cuenca)	Sí (Manuel Martín Cuenca)	Sí (Antonio de la Torre)	Sí (Granada)	Sí (Granada)	Sí	Sí (Manuel Martín Cuenca)
<i>Techo y Comida</i>	Sí (Juan Miguel del Castillo)	Sí (Juan Miguel del Castillo)	Sí (Natalia de Molina)	Sí (Jerez)	Sí (Jerez)	Sí	NO (Germán García)

3.4. Noción de industria en el cine andaluz

Con respecto a la noción de industria y si es susceptible o no de aplicación a la realidad cinematográfica de la Comunidad andaluza, tanto en la época de la Transición, como en la actual, comenzamos por la propia definición que de este término, en su quinta acepción, ofrece el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española⁷¹:

5. f. Negocio o actividad económica. La industria del espectáculo, del turismo.

Ciertamente, nuestra definición está en una línea fina que anida entre las acepciones número 4 (“4. f. Suma o conjunto de las industrias de un mismo o de varios géneros, de todo un país o de parte de él. *La industria algodonera. La industria agrícola. La industria española. La industria catalana*”, en este caso en su acepción de “industria del cine”) y la número 5, en tanto “actividad económica”, que es una consecuencia de la aplicación a un motor productivo de una lógica económica. Y, a su vez, hacemos nuestra la definición que el profesor Morán da de “economía” como

“la ciencia que trata de establecer y delimitar las leyes que definen el comportamiento de los individuos como parte de una colectividad en torno a todos aquellos intercambios que están determinados a través de una contraprestación dineraria, entendida ésta como cualquier fórmula de pago determinada por dicha actividad. Esto significa que la economía estudia los elementos que forman parte de la secuencia: Hombre – Intercambio – Fórmula de pago” (Morán Álvarez 2015: 16).

Una industria implica necesariamente una retribución por la prestación de servicios. Y una industria cohesionada significa, además, que el modelo es sostenible, justo e igualitario.

⁷¹ <http://dle.rae.es/?id=LRwJlbQ>.

En el caso andaluz, al tiempo de estas líneas, hay una inmensa mayoría de profesionales del sector audiovisual que no pueden vivir sólo con su trabajo en el sector y que, más a menudo de lo que la estadística suele reconocer, compaginan su *pasión* con empleos precarizados que, sin embargo, les permiten sobrevivir.

No obstante, *Solas* invirtió ese paradigma desolador en los últimos años del siglo XX y, de algún modo, en la primera década del siglo XXI. Éxitos como los de la Generación *CinExín* vienen a encauzar una muy débil estructura industrial que, si bien aún embrionaria, sí que empieza a desarrollarse –como toda estructura industrial– en subsectores productivos que dependen de ella (diseñadores, músicos, *community managers*, comunicólogos digitales, ingenieros, etc.).

“*Grupo 7* (2012), de Alberto Rodríguez, se ha constituido como el mejor símbolo de lo que supondrá el desarrollo de esta aún débil industria. Estamos hablando de un cine de género y con expectativas puestas tanto en una distribución exitosa como en una buena recepción por parte de la crítica, y no sólo en España, sino también en el extranjero. Los diez premios Goya obtenidos por *La isla mínima* (2014), de Alberto Rodríguez, vendrían a confirmar esta tendencia, y a consagrar a parte importante de esta generación con los premios no sólo a su director, sino también a Álex Catalán, Gervasio Iglesias o José M. García Moyano, además de las nominaciones de Daniel de Zayas o Manuela Ocón, todos involucrados ya como realizadores o técnicos en los proyectos *CinExin*” (De la Torre 2015: 33).

Desde la creación del concepto de “estado del bienestar”, acuñado por Marshall en la postguerra mundial, y su posterior implantación en occidente en el desarrollismo de la segunda mitad de siglo, el Estado controla o, al menos, regula ciertos sectores estratégicos de interés nacional. Ello es muy visible en las diferentes industrias y, sin duda, la industria cultural no es ajena.

Aún a día de hoy, en el Estatuto de Autonomía para Andalucía que se reformó en 2007 se constata el intervencionismo del gobierno autonómico (imprescindible, por otro lado, para el mantenimiento de las más mínimas cotas de calidad de vida del

sector) sobre "Cultura y Patrimonio". El gobierno de España ha implementado la Ley del Cine que marca en su *Preámbulo* el carácter cultural de la cinematografía:

“La actividad cinematográfica y audiovisual conforma un sector estratégico de nuestra cultura y de nuestra economía. Como manifestación artística y expresión creativa, es un elemento básico de la entidad cultural de un país”⁷².

En el título II, capítulo II, artículo 68 del Estatuto de Autonomía para Andalucía se recoge lo siguiente:

“Corresponde a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de cultura, que comprende las actividades artísticas y culturales que se lleven a cabo en Andalucía, así como el fomento de la cultura, en relación con el cual se incluye el fomento y la difusión de la creación y la producción teatrales, musicales, de la industria cinematográfica y audiovisual, literarias, de danza, y de artes combinadas llevadas a cabo en Andalucía; la promoción y la difusión del patrimonio cultural, artístico y monumental y de los centros de depósito cultural de Andalucía, y la proyección internacional de la cultura andaluza”⁷³.

Por tanto, el gobierno de Andalucía se atribuye el derecho de intervenir en materia cultural, reseñando dentro de su propia definición a la industria cinematográfica (habla directamente de “promoción” de una industria audiovisual andaluza que defienda la "cultura andaluza"). Y ello se redacta en el artículo 212 del nuevo Estatuto, que dice así:

“Los medios de difusión públicos promoverán la cultura andaluza tanto en sus formas tradicionales como en las nuevas creaciones. Fomentarán el desarrollo audiovisual en Andalucía, así como su producción

⁷² Ley 55/2007, de 28 de diciembre, *del Cine*. Publicada en el Boletín Oficial del Estado (BOE) n° 312, el sábado 29 de diciembre de 2007. Pág. 53.686.

⁷³ Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía. Publicada en el BOJA del Martes, 20 de marzo de 2007 Año XXIX Número 56. Página 15.

cinematográfica”⁷⁴.

En toda la legislación, tanto de rango autonómico como nacional, en referencia al cine y el audiovisual, siempre se hace mención a este medio en calidad de “sector económico estratégico”. Como bien señala Gómez Pérez:

“La doble naturaleza del cine, como arte e industria, ha sido considerada desde sus inicios. La realidad es que puede ser definido como un arte industrial, una industria artística o, como bien se ha venido a llamar en los últimos tiempos, una *industria cultural*” (Gómez Pérez 2013: 29).

El cine es una industria y, como tal, no puede sobrevivir ajena a las leyes del mercado. Sólo una industria rentable y con músculo económico está en disposición de remunerar con justicia a los trabajadores que la componen, y por ello, necesita optimizar su funcionamiento desde la perspectiva de la rentabilidad, pero sin olvidar que, en tanto sector estratégico estatal, su devenir debe estar orquestado por organismos con competencias nacionales. Si bien, insistimos, el cine es, en las democracias occidentales, una actividad industrial.

“Así es: el cine es una industria, pero convendremos en que la construcción de las catedrales, por anticipado y materialmente hablando, también lo fue, en virtud de la amplitud de los medios técnicos, financieros y humanos que exigía y que no obstaculizó en absoluto la elevación de estos edificios hacia la belleza. Más que su carácter industrial, es su carácter comercial lo que constituye una grave desventaja para el cine, porque la importancia de las inversiones financieras que requiere lo hace tributario de las potencias del dinero cuya única regla de acción es la de la rentabilidad y que creen estar en condiciones de hablar en nombre del gusto del público en virtud de una supuesta ley de la oferta y la demanda, cuyo juego está torcido porque la oferta modela la demanda según su capricho. En resumen, si bien el

⁷⁴ Ley Orgánica 2/2007, del 9 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía. Publicada en el BOJA del martes, 20 de marzo de 2007 Año XXIX Número 56. Página 32.

hecho de que sea una industria pesa gravemente sobre el cine, más bien son responsables de esto las implicaciones morales de este concepto que las materiales” (Marcel 2002: 18).

Como toda industria, pasa por diversos estadios en función del momento histórico y coyuntural en que se desenvuelve. Con todo, el caso español adolece de ciertos vicios que sus vecinos europeos no tienen. Al fin y al cabo a la menor potencia de la maquinaria española frente a sus competidores franco-germano-italianos, así como algunos aspectos de amplio enraizamiento en nuestra historia (como las cuatro décadas en que el cine estuvo en estado vegetativo en la dictadura), han tenido gran influencia. Estas vicisitudes

“[...] nos traen a la memoria aquellas célebres declaraciones de Juan Antonio Bardem en las Conversaciones de Salamanca, donde definió al cine español como ‘políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico’. Por ello, más de medio siglo después de aquellas conclusiones salmantinas, pretendemos como objetivo principal rechazar a día de hoy aquella visión tan negativa del director disidente, para llegar al reconocimiento de que la industria cinematográfica en nuestro país ha cambiado, se ha descentralizado y diversificado, alejándose del raquitismo, consolidándose como una industria cultural de primer orden, aunque existan teóricos que vean todavía un largo camino por recorrer para conseguir cierto nivel competitivo y artístico” (Gómez Pérez 2013: 30).

Como hemos visto en el capítulo 2, hay países en que esa consideración estratégica no sólo fue una manera hermosa de hacer política. El caso paradigmático es el francés, donde, como en todo sector estratégico, no sólo ha de considerarse su dimensión mercantilista: en Francia (y ello gracias a sus numerosas ayudas) la industria cinematográfica está parcialmente respaldada por el Estado francés que, con sus profesionales diversos ultraespecializados, se encarga de engrasar el músculo estatal para con dicho sector:

“Más que su carácter industrial, es su carácter comercial lo que constituye una grave desventaja para el cine, porque la importancia de las inversiones financieras que requiere lo hace tributario de las potencias del dinero cuya única regla de acción es la de la rentabilidad y que creen estar en condiciones de hablar en nombre del gusto del público en virtud de una supuesta ley de la oferta y la demanda, cuyo juego está torcido porque la oferta modela la demanda según su capricho. En resumen, si bien el hecho de que sea una industria pesa gravemente sobre el cine, más bien son responsables de esto las implicaciones morales de este concepto que las materiales” (Marcel 2002: 19).

Dicho de otro modo: a este sector no siempre se le puede aplicar una lógica de rentabilidad, puesto que ciertas propuestas son intrínsecamente poco o nada rentables. Sin embargo, el Estado no puede ni debe prescindir de ellas por dicho argumento mercantil. No obstante, ciertos autores señalan el exceso en una tipología de propuestas –principalmente de la industria hollywoodiense– contra las que otras (menores, orgullosas de su pequeñez) plantan cara:

“La sociedad que reposa sobre la industria moderna no es fortuita o superficialmente espectacular, sino fundamentalmente *espectaculista*. En el espectáculo, imagen de la economía reinante, el fin no existe, el desarrollo lo es todo. El espectáculo no quiere llegar a nada más que a sí mismo” (Debord 1967: 4).

Gracias, al menos en parte, a la tecnología (tecnología digital en filmación, edición y distribución, comunicación digital en redes sociales, etc.) hoy ese cine subterráneo, no sólo “cine-espectáculo”, puede fácilmente aflorar y, por ello, cumplir las funciones sociales y como generador de imaginario para las que, en verdad, el cine fue creado.

“Hoy día se hace necesario contemplar el cine periférico, las cinematografías autonómicas, las producciones que huyen del centralismo, para hacer un estudio del cine español que pretenda ajustarse a la realidad. En esta primera década del siglo XXI, el cine

andaluz, junto al catalán, al vasco, al gallego y al de otras nacionalidades españolas, es una realidad que se manifiesta en el creciente número de títulos que se añaden anualmente a la producción nacional” (Gómez Pérez 2013: 30).

3.5. Noción de generación en el cine andaluz

Tendemos a la categorización de la producción tanto en ciencia como –aún más profusamente– en el arte, en función de esos *tags* que llamamos “generaciones”. En el caso de la literatura, la definición aceptada comúnmente por toda la comunidad de investigadores es la de Jenaro Talens, quien afirmaba que una generación

“debe partir del análisis del marco sociológico y cultural que hizo posible su nacimiento, entendiéndolo no como una cadena temporal de antes a después sino como una malla donde todas las piezas se articulan en un presente contradictorio pero unitario” (Talens 1995: 76).

Desde las generaciones literarias (y no sólo aquellas cuyos integrantes se reducen a los más conocidos⁷⁵), a las musicales o, en el caso que nos ocupa, las cinematográficas, todas comparten un microclima socio-económico y laboral que las conforma: primero con ciertos rasgos de clase y luego en la plasmación negro sobre blanco de la literatura científica del particular.

“Si bien algunos de estos criterios presentan una mayor dificultad a la hora de aplicarlos sobre la generación *CinExin*, otros se muestran totalmente válidos para la misma. Estos principios rectores son los de herencia, fecha de nacimiento, elementos educativos, comunidad personal, experiencias de la generación, guía, lenguaje común y

⁷⁵ En ocasiones hay disputas encarnizadas sobre la pertenencia o no de algún autor a alguna generación particular. Ello es muy evidente en el caso de los poetas españoles de los siglos XIX y XX, quienes, más por filias y fobias que por motivos estrictamente literarios, se incluían y excluían mutuamente de las respectivas publicaciones impresas (revistas, congresos, monografías, compilaciones). Como ejemplo sirva el caso estudiado por el profesor Barrera López, de la Universidad de Sevilla, que, con sus investigaciones sobre obras de poetas integrantes en la Generación del 27 muy poco conocidos, ha demostrado que, sin embargo, tuvieron un peso trascendental en esta generación. Así, el concepto de Generación del 27 está también ahora abriéndose a un círculo más amplio que engloba a poetas olvidados y poetisas silenciadas.

anquilosamiento de la vieja generación” (De la Torre 2015: 34).

Si bien será en la Generación del 98 la primera vez que se extienda entre el mundo de las artes y las ciencias el concepto, ya estaba a primeros del siglo XIX en circulación en ambientes literarios:

“El hecho de emplear ese término, ‘generación’, no suponía en sí mismo novedad alguna; a principios de siglo era normalmente admitido por la crítica literaria y servía para todo tipo de análisis culturales o sociológicos. La proliferación de referencias generacionales obedece quizá a la hipersensibilidad hacia el cambio, inherente a las épocas de crisis: el módulo de las generaciones proporciona un esquema válido para cualquier mutación histórica; es, por así decirlo, su unidad de medida” (Cacho Viu 1985: 15).

La fecha de nacimiento de los integrantes de la llamada Generación *CinExín* sí que coincide, aunque “en ningún caso asegura la coincidencia en otros aspectos, aunque sí la de la propia coetaneidad” (Ortega y Gasset 1933: 38). “En concreto en esta generación la gran mayoría nació entre 1968 (Julio Sánchez) y 1971 (Alberto Rodríguez, Paco R. Baños y Jesús Ponce)” (De la Torre 2015: 34).

Paralelamente, otro elemento sin duda homogeneizador es el de la formación de sus integrantes en un mismo lugar. En esta época la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla, en la que estudiaban la mayoría de los integrantes de la llamada generación *CinExín*, estaba emplazada en un viejísimo edificio de la calle Gonzalo Bilbao de la capital andaluza, y había sido creada sólo unos pocos años antes. En sus pasillos –entre los que estudió quien suscribe estas líneas– era habitual ver a jóvenes que, ante la escasez de medios de la época, estaban dispuestos a fotografiar y filmar con casi cualquier cosa. En aquellos días no era extraño verlos haciendo prácticas de pertiguista sin micro y sin pértiga: con un palo de fregona y una linterna atada en su extremo alumbrando a la boca de los *actores* ocasionales. En el laboratorio fotográfico de la segunda planta (hablamos de más de una década antes de la revolución digital) el papel fotográfico no existía y lo tenía que aportar el alumno. Los líquidos de revelado y positivado, a menudo, se

improvisaban: el líquido de paro no era de una marca conocida sino agua con vinagre de vino, los virajes de sepia no se hacían con tintes oficiales de laboratorista sino mezclando el fijador con un par de cafés –lo cual, por cierto, dotaba a todas nuestras fotos de un tono tabaco irregular muy poético–, y los rollos de película fotográfica (igualmente por cuenta del alumno) eran comprados en cajas de latón entre todos, haciendo “botes” donde cada uno aportaba lo que podía, y cortados a mano e introducidos en viejos chasis de plásticos reutilizados. El que más tarde fuera premio Goya al mejor productor, Gervasio Iglesias, por aquel entonces estudiante, lo resume así:

“Éramos un grupo de gente de varios sitios (de TVE, de la Facultad...) y La Sirena era nuestro punto de encuentro. Estábamos siempre haciendo cortos, sobre todo videocreaciones experimentales. Un día llegó Alberto [Rodríguez] con una cámara de cine de 16 mm, una Bolex. Era una cámara de TVE que había acabado en un almacén cuando pasaron de trabajar en cine a vídeo; el padre de Alberto se la compró a RTVE, la arregló y se la regaló a su hijo. A Alberto y a Dani Cuberta se les ocurrió que nos juntáramos todos los del grupillo e hiciéramos cada uno un corto en cine; hasta entonces lo habíamos hecho todo en vídeo. La propuesta era hacer cada uno un corto con una sola bobina de tres minutos porque al comprar y revelar en grupo nos salía más barato” (Iglesias 2015: 1)

Por ello, la nueva facultad del viejo edificio se convirtió en el espacio en que todos, de una forma u otra, acaban confluyendo. “[...] Sólo apuntaremos cómo la recién creada Facultad de Ciencias de la Información se constituyó en el núcleo principal en este sentido, ya que el grueso principal de los miembros de esta generación se formaría aquí” (De la Torre 2015: 35).

Otro de los ítems que influyen en la vertebración de esta generación es, de algún modo, la presencia de una televisión autonómica de ámbito andaluz. El profesor Vázquez Medel, quien fuera presidente del Consejo de RTVA, definía así la hoja de ruta de dicho organismo:

“Dotadas de competencias muy diversas según sus propias leyes de

creación, deben impulsar -desde el absoluto respeto a la libertad de expresión e información- una mejora de la comunicación audiovisual, a través de la promoción de la autorregulación en los medios, la correulación y -si es necesaria- la regulación -con aplicación, en su caso, de su capacidad sancionadora- para la que estén facultados. Por ello, a nuestro juicio, es fundamental que consoliden su *auctoritas* y ejerzan su *potestas* con crédito y prestigio social. Esto solo puede conseguirse gracias a actuaciones coherentes y ecuanímes, fundadas en la independencia y profesionalidad de los análisis jurídicos y de contenidos, previos a la adopción de decisiones” (Vázquez Medel 2014: 75).

No obstante, ese papel de liderazgo dentro de la producción audiovisual andaluza, a la par que su gestión del mecenazgo, es, de algún modo, una historia de amor-odio. El propio Gervasio Iglesias cuenta que ese apoyo no siempre fue tal. Más bien la generación nació y se desgajó quizás porque el apoyo de lo institucional en Andalucía (y, muy específicamente, de la televisión pública andaluza) llegó tarde y siempre tras una etapa de lucha por parte de los autores integrantes de dicha generación. La RTVA, según la versión del más prestigioso de los jóvenes productores andaluces, tuvo que ser sometida a presión pública para que accediera a introducirse en un sector que debería arbitrar *motu proprio*:

“Cuando hicimos el primer ‘Cinexín’, delante llevaba un rótulo que decía: ‘*Esto se ha hecho sin ningún tipo de ayuda de la Junta de Andalucía*’, porque esa era también nuestra forma de protestar porque había apoyo en otras comunidades y aquí nada. Pero claro, en ese momento ni nos conocía nadie, ni nos hicieron el más mínimo caso. Lo que pasa es que coincidió con que Benito Zambrano hace *Solas* con Maestranza. Se estrena en el ‘99 y gana el premio del público en la Sección de Panorama de Berlín. Todo ese año gana varios premios y acaba en los Goya del 2000, donde gana cinco premios: director novel, los tres actores, y el guión. Entonces Benito se pone muy beligerante y empieza a dar mucha caña. La administración reaccionó y entonces empezaron con las primeras ayudas. Eso ayudó a todo lo que estaba

pasando. O sea, que primero se estaba montando la gente, el colectivo, el empuje y luego se reclamó que tuviéramos las mismas condiciones que en otras comunidades” (Iglesias 2015: 1).

Por ello, el cine, que, como se ha dicho previamente, no es en modo alguno una producción industrial más, se ha desarrollado en Andalucía tardíamente, y no ha sido hasta que el poder político de nuestra comunidad ha decidido respaldarlo –como ya hacía con el resto de sectores estratégicos– cuando ha despegado en el sector profesional del entorno español y europeo.

4. ANÁLISIS DE CINCO FILMS ANDALUCES ESTRENADOS ENTRE 2012 Y 2016

4.1. *Grupo 7* (2012), de Alberto Rodríguez

4.1.1. Contexto sociopolítico del film

Ciudad de Sevilla. Corre el muy decisivo año de 1987. La historia se enmarca en una Europa convulsa en la que apenas ha transcurrido una década desde los años del plomo, con una Guerra Fría dando sus últimos coletazos y, además, con unos conflictos sociales en la Unión Soviética y sus países satelitales que, a la postre, significarían –sumados a otros condicionantes– la caída del muro de Berlín y dos años después, el desmoronamiento de todo el imperio soviético.

En ese contexto occidental la democracia española incipiente busca la forma de consolidarse apenas seis años después del intento del golpe de estado profranquista de Tejero. Desde la muerte del dictador a la época en que se sitúa el film apenas ha pasado poco más de diez años.

En esos diez años la sociedad española ha cambiado mucho: de la autarquía controlada de la España de Franco se pasó a una entrada masiva de culturas, a menudo contrapuestas, y unos recursos del Estado que estaban desbordados. La droga (en todas sus formas) entra en el país de manera apresurada, ello unido a que en el contexto de la época no hubo nunca ningún recato en sus posibles

consecuencias. “Así que al loro y el que no esté colocado que se coloque”⁷⁶ decía en los mítines el alcalde de Madrid en los años que se convinieron en llamar “la movida”. En esta época (que, a su vez, desde el epicentro de Madrid extendía sus tentáculos a lugares descentralizados como Cáceres, Salamanca, el sur de España, el levante o el norte) la droga era, exclusivamente, un asunto de orden público vinculado, siempre, a asuntos de delincuencia. No había –como sí la habrá desde mediados de los años 90– una nueva dimensión médica del asunto (entendiendo que el menudeo y la delincuencia de baja intensidad son no el problema, sino la consecuencia, tratándolo de atajar desde la salud pública, los programas de reinserción y, muy especialmente, con campañas de prevención en lo social y con departamentos específicos antinarcóticos en lo policial). En este momento la droga era algo feo, poco estético, asociado sólo a lo que en los años previos a la llegada de la democracia se resumía en la famosa “ley de vagos y maleantes” de las autoridades franquistas.

En ese microclima político el flamante nuevo gobierno socialista de España apuesta por organizar en Sevilla una nueva Expo (tras la mítica de 1929 también en Sevilla) y toda la urbe está en plena transformación. Ángel (interpretado por Mario Casas) es un jovencísimo policía madrileño, de carácter ambicioso, destinado en Sevilla. Es escrupuloso en el cumplimiento de la ley, fiel a los métodos aprendidos en la Academia de Policía. Rafael (interpretado magistralmente por Antonio de la Torre) es, en cambio, un policía con mucha calle detrás, contundente y que no duda en quebrantar la ley para, paradójicamente, hacer cumplir las leyes. El resto del grupo lo componen Miguel (José Manuel Poga) y Mateo (Joaquín Núñez): ellos son el Grupo 7, un grupo especial de la policía sevillana dispuesto a todo para lograr su objetivo de “limpiar” Sevilla de droga y de drogadictos en el marco de la construcción de la Expo ‘92.

⁷⁶ Artículo de César Valdeolmillos titulado: “Quemando su juventud demasiado deprisa: ‘roqueros: el que no esté colocado que se coloque y al loro!’”, consultable en: <http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/526857/quemando-juventud-demasiado-deprisa>

4.1.2. Ficha técnica

Título original	<i>Grupo 7</i>
Dirección	Alberto Rodríguez
Ayudante de dirección	Adán Barajas
Guión	Rafael Cobos y Alberto Rodríguez
Música	Julio de la Rosa
Protagonistas	<p>Mario Casas</p> <p>Antonio de la Torre</p> <p>José Manuel Poga</p> <p>Joaquín Núñez</p> <p>Inma Cuesta</p> <p>Lucía Guerrero</p> <p>Julián Villagrán</p> <p>Diana Lázaro</p>
Montaje	José M. G. Moyano
Sonido	Pelayo Gutiérrez
Productor	Gervasio Iglesias
Directora de producción	Manuela Ocón
Productor ejecutivo	José Antonio Félez

Director de fotografía	de	Álex Catalán
Asistente de dirección	de	Adrián Orr
Foto fija		Julio Vergne
Equipo de maquillaje	de	Yolanda Piña
País		España
Año		2012
Género		Policíaco, Thriller
Duración		91 minutos
Idiomas		Castellano
Productora		La Zanfoña
Con la participación de		RTVE, ICAA, Instituto Oficial de Crédito (ICO), Canal Sur, AXN, Canal+
Distribución		Warner Bros. Pictures Intl. España

4.1.3 Introducción a la obra

La obra *Grupo 7* se estrena en la cartelera el 4 de abril de 2012. El director de cine Alberto Rodríguez (Sevilla, 1971) con esta obra abre una línea de creación que en su propia trayectoria fílmica supondrá el inicio de una triada que arranca con la mentada *Grupo 7* (2012), seguirá con *La isla mínima* (2014) y se cerrará con *El hombre de las mil caras* (2016): en todas ellas el director acomete una revisión muy crítica de nuestro pasado reciente (la reconversión de la policía franquista a la democrática

localizada en el entorno rural sevillano, las vísceras de las operaciones policiales antidroga en los albores de la democracia y, por último, la corrupción y la guerra sucia de los servicios de inteligencia del Estado español), todo envuelto –eso sí– de manera muy pertinente con el camuflaje de tres thrillers policiales independientes.

Alberto Rodríguez venía de iniciarse en el cine, como ya se ha dicho, con varias obras *amateur* filmadas con muy pocos medios. En concreto se inicia con el corto *El millón* (1998), y al año siguiente con *Bancos* (1999), que fue rodado junto a su amigo Santi Amodeo, con quien, al año siguiente, rodará en Inglaterra su primer largometraje *El factor Pilgrim* (2000). Su puesta de largo en solitario sería *El traje* (2002): se trata de un acercamiento a la realidad de la emigración africana en la ciudad de Sevilla pero contada con otros ojos, desde una crítica muy humana que pone al espectador contra su propio espejo. Tras ese film de debut –alabado por la crítica– se consagrará con *7 vírgenes* (2007), una reinterpretación de lo andaluz ambientada en la Sevilla más suburbial y del extrarradio. Tiene una temática similar a otras obras recientes del cine español (por ejemplo la extraordinaria *Barrio*, de Fernando León de Aranoa), pero con la salvedad de que en esta cinta Alberto Rodríguez consigue adaptar ese lenguaje visual a la realidad siempre controvertida del entorno de Sevilla. Su consolidación definitiva vendría con el film *After* (2009), donde retrata la crisis de los 40 personificada en un extraño trío amoroso de unos jóvenes de clase media que conviven con un día a día complejo –marcado por infidelidades, alcohol y drogas como adormidera social– y con unos matrimonios en plena descomposición, cuyos hijos demandan una atención no siempre correspondida. Fue su segunda obra con distribución internacional en su carrera –tras *7 Virgenes*– (aunque tras los éxitos de *La isla Mínima* hubo televisiones extranjeras que adquirirían derechos de sus primeras obras para su exhibición en televisión).

Grupo 7 es la primera gran obra que marca la nueva etapa del director, esa que, además, cambia el registro de toda su obra, pasando de un autor de producciones razonablemente modestas a uno de los directores más considerados de España en el panorama internacional.

4.1.4. Sinopsis

El *Grupo 7* es una unidad policial sevillana que tiene como objetivo limpiar de droga las calles del centro de la ciudad en los años previos a la inauguración de la Expo 92. Todos los integrantes de dicho grupo –excepto el más joven– provienen de la policía franquista, ya que sólo el aspirante a inspector Ángel (interpretado por Mario Casas), más joven que ellos, oriundo de Madrid y que demuestra conocer bien poco el microcosmos sevillano de la época, se ha formado en la academia de policía. El *Grupo 7* lo componen: Ángel (Mario Casas), del que ya hemos hablado; Rafael (Antonio de la Torre) un policía parco en palabras, duro y siempre al margen de la ley que, no obstante, aún encierra algo de vida en la mirada; Mateo (Joaquín Núñez), veterano y muy sevillano (barroco, socarrón), y, por último, Miguel (José Manuel Poga).

En el transcurso del film, entre los personajes de Ángel y Rafael surgirá una extraña comprensión y terminarán siendo personajes que se desplazan de la antinomia a la sinonimia. Es decir, al inicio de la cinta el uno y el otro poseen una relación de antítesis, pero en la narración terminan teniendo una relación de síntesis, casi de identificación en tanto que ambos son productos de lo vivido. Ángel transita del policía de academia correcto que respeta la ley a dejarse llevar por su nuevo entorno y, mimetizándose con su nuevo microclima, abandonarse a los excesos policiales, lo que a la postre acabará arrastrándole a una espiral de acción y vida al margen de la ley. Paralelamente, hay algo humano en el interior de Rafael que se descubre gracias al encuentro inesperado con la hermosa y enigmática Lucía, quien ya desde el principio se nos muestra como una chica con un pasado oscuro pero con la que Rafael pretende purgar sus excesos y sus malas actuaciones previas. Sin embargo, la cruda realidad no tardará en aparecer, devolviendo a Rafael a su lugar natural en la historia, una historia tras cuyo desenlace ya nada será igual para los protagonistas de la misma.

En el fondo, toda la trama habla de la vida de cuatro policías bajo cuya apariencia de hombres corruptos y astutos que puentean la ley se esconden unos tipos a los que la vida les pasó por encima, aplastándolos. Los cuatro tienen nombres bíblicos: Rafael

(San Rafael, arcángel), Miguel (San Miguel, arcángel), Mateo (evangelista) y Ángel (ángel custodio). “Queríamos reseñar que, esta historia, en el fondo, es la historia de ángeles... de ángeles caídos”⁷⁷.

4.1.5. Estructura de la película

Se trata de un planteamiento lineal, muy típico dentro del cine de género thriller y, muy específicamente, del género de cine policíaco. Cuenta una historia prototípica de los bajos fondos sevillanos desde la perspectiva de un grupo de policías.

Rehusamos aquí usar la etiqueta, frecuente en la literatura sobre el género policíaco, de “subgénero”. La explicación la resume perfectamente Sangüesa:

“En primer lugar, se trata de una calificación peyorativa, estigmatizadora, que hace referencia a la naturaleza imitativa y sucedánea de las obras o productos de que se habla. Pero más adelante se verá que dentro del cine genérico español de bajo presupuesto, hay algunas obras que continúan consciente y deliberadamente corrientes autóctonas” (López Sangüesa 2015: 273).

El film que nos ocupa arranca con una llamada de atención inicial (arranque vertiginoso tras dos minutos iniciales de calma). Ya en los dos minutos iniciales hace un planteamiento de la situación y presenta a los personajes por los que transcurrirá la acción en que se introducirá desde el inicio al espectador. A modo de bordón, presenta un breve epílogo que, sin embargo, nos sirve para completar la reflexión que propone el film. “El director trabaja conscientemente con numerosos tópicos icónicos y argumentales que permiten hablar de una redundancia de elementos estereotipados reconocibles por el espectador como tales” (Monzó García y Rubio Marco 2000: 12). Esta reflexión inicial muestra hasta qué punto el género policíaco tiene sus propias claves, atávicas y prefijadas; aunque se refieren, en este caso, a un film de Hitchcock, sin embargo, podría aplicarse por entero al caso que nos ocupa.

⁷⁷ Gervasio Iglesias *dixit*. Entrevista inédita, concedida con motivo del presente trabajo, el 15 de diciembre de 2016 en la sede de la Productora LZ que dirige Gervasio.

Rodríguez, que además de director es coguionista, hace una aplicación muy eficiente de la linealidad propia del género para aplicarlo al entorno socio-económico de la Sevilla de la época.

El género policíaco es sin duda uno de los más prolíficos de la corta historia del cine. De una herencia de evidente traducción desde la literatura policíaca bien temprano experimenta, no obstante, una narración propia e independiente al texto escrito con el que, ciertamente, sigue teniendo –a día de hoy– una relación de hermanamiento.

“En este período la novela policíaca se expande, colonizando otros espacios literarios y cinematográficos, al tiempo que absorbe características de otros géneros. Paulatinamente, además, va a explorar las diversas posibilidades formales (debilitamiento de la intriga, deformación del personaje principal, etc.) y disolver sus características básicas, es decir, las que pueden considerarse como las cinco invariantes: crimen, víctima, alguien que investiga, la propia investigación y el suspense. [...] Todo ello pasará también al cine, que desde entonces no le va a la zaga a la literatura sino quizá todo lo contrario: ha surgido el fenómeno *neo-noir*, denominación de cómodo uso, pero de menos cómoda definición, por la propia realidad cambiante y tentacular que designa”. (Andrade Boué 2010: 1).

El tipo de análisis que vamos a llevar a cabo del film que nos ocupa será lineal, con la clásica estructura de planteamiento-desarrollo-desenlace, junto a los dos elementos coadyuvantes del prólogo y el epílogo. Para una mejor claridad expositiva, y a efectos de dotarlo de una sistematología que nos permita hacerlo más sencillo, se ha subdividido cada bloque en núcleos o escenas, en la acepción que Monzó García y Rubio Marco describen de estos conceptos:

“Utilizaremos indistintamente los términos secuencias, núcleos o escenas para referirnos a segmentos narrativos de acuerdo con la parcelación operativas que nosotros proponemos, sin pretender con ello ajustarnos estrictamente a los usos técnicos de estas mismas palabras en la terminología especializada del montaje” (Monzó García y Rubio Marco

2000: 12).

Asimismo, analizaremos de forma profusa el “punto de vista”, que es, como veremos, la consecuencia de toda una serie de elementos que iremos desgranando en las sucesivas páginas. Sin duda el elemento primigenio es el de los tipos de planos. En la literatura científica de la fotografía quedan fijados de forma clara y nos podemos servir de ella para analizar los tipos de plano en el cine (el cine no es más que la “fotografía en movimiento”, esto es: “κίνη: movimiento” y fotografía –a su vez “φωτ: luz” y “γραφός: escritura”). En fotografía hablamos de un plano general cuando la imagen transmite una función narrativa y enunciativa: a menudo de planos inanimados pero ocasionalmente también –como veremos en las obras de Alberto Rodríguez– con algún elemento humano en el encuadre. Los planos medios, en cambio, aumentan la función fática y expresiva, así como los planos detalle son una aproximación al objeto sin ningún tipo de intermediación entre éste y el receptor.

“Como es bien sabido, la unidad mínima de un texto de este tipo es el plano, que puede ser de diverso tipo según la ubicación y el ángulo de la cámara y que se articula en unidades superiores (escenas, secuencias) por medio del montaje. Los planos adquieren valor cuando se articulan entre sí, constituyendo un enunciado autónomo con valor opositivo respecto a los demás planos. Cada plano y sus unidades superiores cumplen una función lingüística” (López Jimeno 2016: 5).

4.1.6. Análisis del film

4.1.6.1. *Prólogo*

El prólogo arranca con el primer fotograma inicial del film (Rafael encendiendo unas velas con su mechero) y termina con el fin de la persecución entre el propio Rafael y Amador. El prólogo, a su vez, se divide en los títulos de crédito y en la escena de una primera persecución trepidante.

4.1.6.1.1. Títulos de crédito

El film arranca como suele ser habitual en las películas de la Warner con un fundido

en negro y tras él la aparición de un cielo azul con nubes delante de las cuales está el logo WB y la leyenda “Warner Bros. Pictures”. Tras ello, un fundido en negro y, durante los siguientes 36 segundos, la aparición –delante de un fondo negro– de los logos de las diferentes productoras que lo han hecho posible: Atípica Films, la Zanfoña Producciones y Sacromonte Films. Con la participación de TVE, AXN, Canal+, Canal Sur, Audiovisual SGR, Con la colaboración de las líneas de financiación ICO, la colaboración de la Junta de Andalucía (Consejería de Cultura).

Rafael enciende con su mechero unas velas que, en el plano posterior, observamos que pertenecen a una figura de Cristo. Tras esa escena, de apenas 10 segundos, aparecen unas imágenes de archivo de las obras de construcción de los múltiples edificios de la Expo ‘92. Una palabra aparece sobreimpresionada en blanco en la pantalla, es la palabra “SEVILLA” en mayúsculas, ocupando prácticamente toda la pantalla. Esa palabra dará paso a la fecha 1987. Tras ella, el siguiente mensaje (también sobreimpresionado en blanco y en mayúsculas): “LA CIUDAD SE PREPARA PARA SER ESCAPARATE DEL MUNDO EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE 1992”.

La apertura se produce con un plano secuencia que sigue a un tipo por la espalda a la altura de los hombros (típicamente caracterizado como un yonqui⁷⁸), camina apresurado por callejuelas mientras alguien repite “soy inmortal, mi virgencita me protege”. Un plano cenital desde una azotea nos descubre que ese tipo camina junto a otro, quien, por la conversación, pretende comprarle droga. El siguiente plano vuelve a seguirles a la altura de los hombros y el contraplano nos revela que, en realidad, la persona que acompaña al yonqui para comprarle droga es Ángel, el policía protagonista. Hay un leve acercamiento a su rostro que, intuimos, contempla alejarse al yonqui entre las callejuelas. Tras eso suena un leve zumbido de fondo casi inapreciable y un fundido a negro en la imagen, tras el que aparece el título de crédito del film.

Los títulos de crédito son extremadamente sencillos en esta película. Una pantalla en

⁷⁸ En el argot de las películas policíacas la figura del yonqui es recurrente. El DLE lo define como: ‘en la jerga de la droga, adicto a la heroína’. <http://dle.rae.es/?id=cCwWojE>

negro con la palabra “Grupo” en mayúsculas cuya letra “O” aparece rellena con un número 7 transparente inserto dentro. Como recurso extradiegético se emplea una especie de zumbido de fondo que va de menos a más a medida que el texto se hace visible.

Tras el título del film, la imagen vira a un fundido a negro tras el cual se observa un plano del interior de un coche. Rafael conduce el vehículo junto a los otros tres policías que, sigiloso, va siguiendo a Ángel, que camina velozmente entre una plaza repleta de drogadictos y con menudeo de drogas.

El director contrapone situaciones de gran tensión argumental con comentarios muy humorísticos de Mateo (típico policía bonachón, gordinflón, ingenioso y divertido con una charlatanería muy sevillana), de modo que mientras la acción se centra en un grupo de policías esperando en un vehículo para intervenir, los comentarios de Mateo son cómicos y hacen esbozar una sonrisa en el espectador. Dentro del coche de policía, ahora ya detenido, esperan la señal de Ángel para bajar y entrar en el inmueble cuando, súbitamente, irrumpe una lluvia de piedras desde la azotea del edificio contra el vehículo. Los policías bajan precipitadamente del Peugeot 505 y entran en el dispensario de droga (una típica casa palacio sevillana abandonada donde viven yonquis, niños, animales, etc.) y buscan a los narcotraficantes que dispensaban droga en ese lugar.

4.1.6.1.2. Primera persecución

Ángel se embarcará en una trepidante persecución a pie por las azoteas sevillanas contra el narcotraficante Amador que ha salido huyendo (y que resulta ser el líder de una pequeña banda de menudeo) hasta que, tras recorrer varios edificios saltando de unos en otros, llegan a un punto de no retorno: acorralado por Ángel a un lado y el precipicio y la cornisa al otro, Amador se rinde: el policía Ángel se encara con él y, con una argucia, el pequeño narco consigue quitarle el arma al policía y encañonarlo.

Esa persecución, además, tuvo unas localizaciones improvisadas por el equipo de producción, que pretendía grabarlas en otro enclave. Los permisos llegaron denegados dos días antes del rodaje y se debió improvisar un emplazamiento

diferente. Los drones (de los que mucho se han hablado en el presente trabajo) fueron extraordinariamente útiles, ya que permitieron al equipo obtener unos planos aéreos de las azoteas imposibles de obtener sin dichos aparatos de última tecnología. Parte de la persecución de Ángel a Rafael por las azoteas se filma con un dron a baja altura.

Siguiendo con la trama, finalmente tras la persecución aparece en la escena Rafael, que venía rezagado y que resuelve la situación golpeando al narco y colgándolo de la cornisa del edificio, hasta que el propio Amador, sollozando, suplica que no lo mate.

4.1.6.2. Planteamiento del conflicto

4.1.6.2.1. Asunto y trasunto de los personajes y la trama

El Grupo 7 sale en la prensa por la desarticulación de este punto de droga y ellos, como era habitual, lo celebran en una cervecería cercana. En plena celebración en la cervecería, una yonqui se acerca a Rafael y trata de venderle un libro. Éste se sonríe, a lo que ella responde: “Cuando sonríes eres igual que tu hermano Pablo, qué pena de chaval”. Ello pone de manifiesto sutilmente que el personaje de Rafael es un tipo atormentado por su pasado. Apenas tiene diálogos en todo el film y ello, más que un problema, es una consecuencia: en este caso la consecuencia de una vida que él trata de ocultar. La siguiente escena describe el trasunto personal del personaje antitético a Rafael, Ángel, que es otro policía aunque más joven, proveniente de academia de policía, originario de Madrid, atractivo, y con una hermosa esposa con la que acaba de tener el primer hijo. Una escena en casa de ambos los retrata como un matrimonio bien avenido. La siguiente escena, ya en los entrenamientos de la policía, revela que Ángel padece una enfermedad que se controla con suerte dispar. Es diabético y en ocasiones –pese a los continuos pinchazos de su medicación– los niveles de azúcar se le descontrolan. Es, pese a todo, un hombre metódico y razonable, y así aparece dibujado su perfil y su entorno.

La acción cambia de nuevo de ritmo con el siguiente episodio, en que los métodos de Rafael se ponen de nuevo de manifiesto en una nueva redada, en que vuelve a toparse con Amador y reacciona llevándoselo –a él y algunos de sus compinches– al

extrarradio para quemar sus ropas y hacerles andar desnudos bajo el abrasador calor sevillano. Pero a Amador, al que tenía encerrado en el coche, le propina una brutal paliza para que confiese quién le pasa la droga. Al no obtener resultados con la violencia física, es el propio Ángel quien sujeta a Rafael y, con la ayuda de un martillo, intimida a Amador, quien acaba confesando: la droga del centro de la ciudad se la pasa “la Caoba” (una *madame*⁷⁹ del negocio de la prostitución que también dispensa *caballo*⁸⁰ y *falopa*⁸¹ entre los yonquis locales). Tras eso, Ángel –satisfecho por haber obtenido la información sin violencia– y mirando a sus compañeros del Grupo 7 dice entre dientes “no le iba a dar, no soy como vosotros”.

Ya se avanza que uno de los hilos argumentales del film será la relación tensa de los personajes Rafael y Ángel, que, en cierto sentido, son también una única persona arquetípica pero en momentos vitales de la vida diferentes. Además, el instante de Ángel coincide con la evolución psicológica que le lleva a ser un joven cabal que huye de lo ilegal para, en los últimos minutos de metraje, ser un subproducto del tipo de vida que ha llevado en Grupo 7: se ha mimetizado con el microcosmos de la Sevilla de finales de los 80 y es ya incapaz de alejarse del abismo.

El conflicto se desarrolla en dos esferas muy bien delimitadas: la del bar (interior, a menudo sombrío, a modo de un no lugar arquetípico donde los policías conversan y se identifican en lo humano –a menudo conversaciones en que, por paradójico que parezca, no se intercambia ni un sola palabra–) y el mundo exterior de la Sevilla de finales de los 80.

En la escena siguiente a la descrita en el epígrafe de antes, los policías del Grupo 7 beben y así descomprimen la tensión de las jornadas maratónicas de violencia y desasosiego. Acodados en la barra del bar, Rafael le pregunta a Ángel si está casado, a lo que responde afirmativamente y hace amago de que le mostrará una foto de su bebé pero, abruptamente, Rafael lo frena en seco diciéndole con desdén “muy bonito

⁷⁹ Según el DLE, ‘prostituta’ y ‘mujer que regenta un prostíbulo’. <http://dle.rae.es/?id=NpQK9j2>

⁸⁰ Según el DLE, en su octava acepción, ‘heroína’ que, a su vez, se define como ‘droga adictiva obtenida de la morfina, en forma de polvo blanco y amargo, con propiedades sedantes y narcóticas’. <http://dle.rae.es/?id=6OPHOdx>

⁸¹ Según el diccionario de la RAE ‘estupefaciente: sustancia que produce efectos estimulantes’ y ‘dosis de una droga’. <http://dle.rae.es/?id=HYTTMu3>. En andaluz es más común la variante “farlopa”.

muy bonito...”, tras lo que Ángel comienza a tirar con los dardos sobre una diana. Rafael le acompaña y apuestan con cervezas. En la siguiente escena Ángel, que aún está más o menos sobrio, lleva sobre sus hombros a Rafael completamente borracho. Lo lleva a casa del propio Rafael y lo deposita sobre el sofá. Contempla la casa, destartalada, desordenada, con restos de comida de días sobre la mesa, sin fotos de nadie conocido. Lo deposita sin botas y desaparece. En estas secuencias el director introduce una música muy sutil, que no entorpece, muy suave, sabedor de que la fuerza expresiva la tiene la imagen y, muy específicamente, la interpretación actoral de la cinta.

4.1.6.2.2. La redada en el lupanar de “la Caoba” y consolidación de la corruptela

La siguiente escena nos lleva a una redada, esta vez gracias al soplo del pequeño narco Amador que conduce al Grupo 7 hacia la casa de “la Caoba”: en ella buscan una droga que finalmente aparece y que, argumentalmente, supone un giro de guión extraordinario. Ángel y su equipo incautan mucha heroína y llaman al resto de la policía. Antes de que éstos lleguen Ángel comprende que por la vía legalista jamás conseguirán sus objetivos. En un arrebato Ángel atrapa uno de los muchos fardos de droga y se lo guarda. Sus compañeros lo advierten:

Mateo: ¿Qué estás haciendo, loco? Deja eso ahí... ¿qué está haciendo este?

Ángel: ¿Cuántas papelinas salen de aquí, Mateo... 100 ... 200....?, cada papelina un yonqui, cada yonqui un confidente.

Mateo: ¿Tú estás loco?, ¡que eso es heroína, me cago en la puta, que no es pan “rallao”, que como nos cojan se acabó nuestra carrera!

Ángel: ¿Qué carrera Mateo...?, ¿qué carrera...? (20’05”)

Al mismo tiempo, se hace evidente la imprescindible participación de la *madame* “la Caoba” (prostituta a cuyos servicios se intuye que en alguna ocasión ha acudido alguno de los integrantes del Grupo 7), ya que está presente en el momento en que Ángel se reconvierte y se apropia de la droga:

Mateo: ¿Y qué hacemos con esta?

Miguel: Esta se va a estar “callaíta”, ¿verdad, Caoba?

Cuando el resto de la policía se persona en el lugar pretenden llevarse a “la Caoba”, pero Rafael, agarrándola del brazo, les dice “esta se viene con nosotros que es nuestra confidente”. En ese momento se consuma el giro absoluto de guión, pasando de policías rudos con métodos heredados de la dictadura a policías que son corruptos y realizan prevaricación manifiesta. El tema que subyace aquí no es anecdótico, y el propio director lo verbalizará en una entrevista:

“¿Hasta dónde estamos dispuestos a llegar para propiciar nuestra seguridad?, aunque se infrinja la ley si eso percibimos que es para una mejora de nuestra vida solemos mirar todos los ciudadanos para otro lado” (Rodríguez 2015).

Desde ese momento se trata ya de un grupo de policías que no respetan uno solo de los procedimientos policiales y que libran en solitario su particular cruzada tanto contra el menudeo de la ciudad como contra el resto de policías.

Por lo que respecta a la planificación, cabe destacar en los planos una extremada soltura narrativa. Con ellos el director narra las persecuciones y la violencia que los policías propinan a los yonquis: planos muy espectaculares como el salto del edificio por parte tanto de Amador como de Ángel (04’06”) que, jalonados por las típicas sábanas de colores secándose al sol –pocas cosas más andaluzas que una azotea con ropa tendida sobre los techos siempre planos de los edificios– componen una narración ágil, muy vertiginosa pero, no obstante, llena de guiños. El extraordinario diseño de sonido consistente en trepidante música aderezada de una txalaparta⁸² y que dota a las secuencias de muchísima destreza rítmica aporta una dimensión que, aunque extradiegética, no entorpece el desarrollo de la acción y en ningún momento parece ser el origen de dicha acción, sino más bien una de sus sutiles consecuencias.

⁸² Típico instrumento musical vasco, del grupo de los idiófonos, consistente en varios trozos de madera golpeados contra un tronco central.

4.1.6.3. Desarrollo del conflicto

4.1.6.3.1. Éxitos policiales del Grupo 7

Tras una escena de anticlímax que sugiere que Ángel empieza a tener problemas matrimoniales (reproches de su mujer en la cama, luego no consigue dormir, etc.) se sucede una elipsis (o *flashforward*) en que, con el número de 1988 llenando la pantalla, vuelve la música de mucho ritmo (que ya se ha usado previamente en las persecuciones) y se suceden de fondo otros vídeos de las obras de la ciudad previas a la Expo '92 (planos de obreros construyendo lo que luego será el Monasterio de la Cartuja, o el Puente de la Barqueta, entre otros).

Lo que en la escena que describimos en el epígrafe anterior fue un giro de guión es ya aquí en la narración un *modus operandi* instalado ya en el Grupo 7: cuando el grupo realiza una redada, no duda en meter droga a los pequeños camellos⁸³ que menudean en la ciudad. Ello se nos muestra en una concatenación de éxitos policiales que, sin duda, coloca al Grupo 7 en la más rabiosa actualidad de la época.

Paralelamente se nos introduce en el universo solitario y desolado de Rafael. Una noche, cuando viene de poner velas a un santo, encuentra a una extraña chica que está teniendo una trifulca con un tipo. Tras intervenir Rafael la chica se dirige a él en los términos “la próxima vez que quieras salvar a alguien pregunta primero, acabas de dejarme sin casa”. La chica es en sí misma un personaje arquetípico del cine policial. La siguiente escena es de una nueva redada tras un soplo de “la Caoba”. Se produce en un bar típicamente cofrade sevillano, y en ese bar el camarero, sólo intimidado por la frase de Rafael “somos el Grupo 7” les confiesa que compra la droga en Los Canarios. Paralelamente el yonqui recurrente, Joaquín, pide a Ángel que le saque de un calabozo y a cambio le da un gran soplo: traen la droga de Algeciras en una ambulancia hasta Sevilla. Dos enfermeros bajan al paciente, que es en realidad la mercancía misma. La trama de la chica, por lo demás, transcurre paralela: un día al volver a casa Rafael se la encuentra en el descansillo de la

⁸³ En la definición del DLE, en su segunda acepción, ‘persona que vende drogas tóxicas al por menor’. <http://dle.rae.es/?id=6x1xrgl>

escalera; “no tengo dónde ir” le dice, y Rafael le permite que entre.

Otra elipsis nos lleva a nuevas imágenes de archivo de las obras de la Expo '92, con el Grupo 7 obteniendo cada vez más reconocimiento mediático. La transformación de Ángel es ya un hecho: en una redada vuelve a perseguir a Amador, pero en esta ocasión a punto está de costarle la vida. El suceso se cierra con Amador dentro de un coche accidentado y Ángel tirado en el suelo, en mitad de una especie de patio de vecinos donde la vecindad le insulta y tiran balinazos. Empuña su arma y dispara al cielo clamando: “¡Somos el Grupo 7!...”. A lo lejos, detrás de una ventana, Rafael contempla la escena. El propio Rafael está inmerso en un cambio en su vida: la relación con la extraña chica parece consolidarse en la convivencia e incluso se intuye que tienen una relación íntima. Ángel, en cambio, pasa las noches en la cama desvelado y sin poder dormir. Una noche descubre que hay un vehículo espiándolo desde fuera de su casa, que resulta ser una brigada policial de anti-corrupción. Incluso en un ambiente familiar (la comunión del hijo de Mateo), éste se encuentra un perro muerto en el parabrisas del coche cuando volvía junto a su mujer e hijo de la celebración. Tras eso le pide explicaciones a su yonqui confidente (Joaquín), quien le dice que enterará de quién anda amenazándole. Al tiempo, siguen decomisando mucha droga gracias a los soplos de sus yonquis confidentes y siempre, cómo no, con prácticas policiales ilegales con sistemáticos maltratos por meras sospechas, en ocasiones, a inocentes. Ello lleva a la periodista Marisa Morales a denunciar en su diario sus excesos, y el delegado del Gobierno llama al orden al Grupo 7 porque su brutalidad se les estaba yendo de las manos.

Curiosamente, el trasunto literario del personaje de Marisa Morales es, según afirma el diario *El Mundo*⁸⁴, una periodista real, de nombre Rosa María López, entonces periodista del *Diario 16* Andalucía. *El Mundo* la entrevista minutos antes de que ella acudiera al estreno de la película en unos conocidos cines sevillanos y le pregunta por el trasfondo de realidad del film:

⁸⁴ Artículo titulado “Ella destapó al verdadero Grupo 7”, publicado en el diario *El Mundo* Andalucía el 22 de abril de 2012. Consultable en: http://www.elmundo.es/elmundo/2012/04/21/andalucia_sevilla/1335031348.html

“Antes de entrar a ver la película, Rosa explica que el director sevillano Alberto Rodríguez y el guionista Rafael Cobos la entrevistaron para documentar *Grupo 7*. En la realidad, matiza ella, se trataba del Grupo 10, famoso en Sevilla por sus redadas masivas e indiscriminadas, aunque ‘en el Grupo 7 auténtico también se produjeron abusos por los que detuvieron a varios agentes’”.

Denunció los excesos del mentado Grupo 10 y recibió, siempre según este medio, llamadas a la redacción del diario diciendo que iba a acabar en la morgue. Sufrió varios intentos de atropello, y finalmente alguien

“le disparó un proyectil que le hizo un corte con siete puntos en el cuello, [denuncia] que la calumniaron desde ámbitos de la Policía y el PSOE diciendo que obtenía la información acostándose con un juez y un comisario y que era cocainómana”. (Diario El Mundo⁸⁵)

En el film sí se observa que cuando la periodista llega al colegio a recoger a su hijo alguien le dice que no está. “Se lo han llevado unos señores”, le dicen mientras ella se asusta. A continuación unos tipos traen al chico del brazo y se lo entregan a la madre susurrándole algo al oído. Desde el otro lado de la calle la escena la observa el policía del Grupo 7 Miguel, que susurra al ver la escena desde la ventana: “Y ahora escribe lo que te salga del coño”, y sin decir nada se sienta a la mesa con Ángel. Ambos se miran y callan. Salen de la cafetería apresuradamente sin cruzar palabra.

“La película no identifica literalmente a los policías reales pero respira autenticidad. Mientras la ve, le asaltan los recuerdos. Esa prostituta y confidente de la pantalla, 'la Caoba', evoca a 'la Chari' que ella conoció. Y el toxicómano Joaquín de la película, que ejerce de chivato del inspector Ángel (Mario Casas) a cambio de dosis de heroína le trae a la memoria al hermano de la Chari: ‘un día lo encontraron en los Jardines del Valle con una bolsa de plástico en la cabeza y la cara desfigurada’”

⁸⁵Idem.

(Diario *El Mundo*⁸⁶).

4.1.6.4. Desenlace del conflicto

Los cuatro integrantes del Grupo 7 han montado un dispositivo contra la ambulancia cargada de droga. Tras darle el alto la ambulancia se da a la fuga y ambos vehículos la persiguen. Tras la persecución la ambulancia ha chocado contra una vaca y los dos integrantes huyen. Ángel y Mateo descienden de su Peugeot 505 y se dirigen a la ambulancia siniestrada mientras que, a lo lejos, Miguel y Rafael bajan de su coche y detienen a los dos conductores que han salido huyendo. Abren la ambulancia y ahí está el falso enfermo quien, al bajar, sale corriendo. Ángel le encañona con la pistola y Rafael lo agarra. Finalmente dispara, pero no roza al delincuente, quien, aterrado, se queda inmóvil. Tras eso Ángel se encara con Rafael entre empujones y amenazas le repite que no vuelva a tocarlo: “¡Tú no eres mi jefe!, ¿te crees que le iba a dar?, ¿lo crees?”, le repite mientras forcejean hasta que Miguel los separa.

La conversión psicológica es ya un hecho: Ángel estaba dispuesto a disparar por la espalda a un delincuente que huía, actitud inverosímil en el Ángel de antes de su incursión en el Grupo 7. Tras el éxito de la ambulancia los condecora el delegado del Gobierno en acto con el ministro. En la celebración posterior, en el bar cofrade, Mateo le susurra a “la Caoba”: “te voy a sacar de la calle. Yo soy un caballero, y te voy a sacar de Los Canarios... y te voy a poner un chalet”.

Rafael, por su parte, ya ha descubierto que la chica trapichea con drogas aun viviendo en la casa con él. En esta ocasión Lucía le dice mientras ambos están comiendo en casa, que “esta mañana ha llamado Pablo”, a lo que él responde “esa persona está muerta, Lucía, no ha podido llamar. No puedes estar ingresada aquí más tiempo, te tienes que ingresar”. Ella afirma no tener dinero para el tratamiento, a lo que Rafael afirma “pero yo sí”. La escena siguiente es en casa de “la Caoba”, Rafael llama a la puerta y ésta le responde al verle: “Te he estado esperando, eras el único que faltaba, ¿cuánto dinero vas a querer?”.

⁸⁶ Ídem.

El mundo de sus parejas se desintegra al tiempo que se incrementa el éxito de las incautaciones obtenidas, como hemos señalado, con prácticas policiales corruptas. Lucía una noche se desvela y Rafael forcejea con ella: pero ésta le dice “no soy la redención de nadie, yo no soy tu hermano Pablo, no te quiero”. Rafael reacciona abriéndole la puerta de la casa y volviéndose hacia su habitación. Ella susurra: “No me dejes salir, por favor”, pero ya es tarde. En una espiral de derrumbe sentimental del grupo, Ángel discute con su esposa porque ésta ha usado el vehículo común que estaba cargado de droga decomisada y fue detenida en un control rutinario de carretera. Regresan a la casa común y siguen una discusión que sólo se corta por una llamada: resulta ser de un compañero del Grupo que le avisa de que han propinado una paliza a “la Caoba” y su estado es muy grave.

Ángel golpea a su yonqui confidente Joaquín para que le diga quién ha propinado la paliza a “la Caoba”, y este le dice que le llevará con los autores. En realidad se trata del barrio de Los Canarios, donde ya estuvieron una vez. El clímax del film está a punto de alcanzarse: se trata de una emboscada de Amador y su banda, que apresan al Grupo 7. Les desnudan y les hacen caminar de rodillas por todo el barrio mientras el gentío los golpea y humilla. Uno de los asaltantes ha mordido a Miguel “para pegarle el SIDA”. Finalmente les dejan subir al coche y arrancan entre golpes e insultos de la muchedumbre, desnudos. Derrotados. Hundidos.

El delegado del Gobierno los cita en su despacho para abroncarles y comunicarles que el Grupo 7 está disuelto. Asimismo, Rafael recibe una llamada para que acuda a la morgue: Lucía ha muerto de sobredosis. En un bar, nocturnamente, Ángel y Rafael se abrazan desconsolados. Terminan en casa de Rafael: ahí este le confiesa a Ángel que iba a ir al barrio a vengarse de Amador: Ángel irá con él.

En plena noche los dos se bajan del Peugeot y armados se dirigen a la casa de Amador. Pronto comienza un tiroteo en que todos resultan heridos: cuando Amador está a punto de matar a Rafael, Ángel aparece por detrás y acaba con la vida del narco.

En el despacho del delegado del Gobierno le entregan un macuto con gran cantidad de droga que ha sido requisada en casa de Amador.

A continuación, aparecen unas imágenes de archivo del entonces Rey de España Juan Carlos I, pronunciando las palabras “doy por inaugurada la Expo ’92 de Sevilla” mientras el año de 1992 llena toda la pantalla.

El mediático juicio contra el Grupo 7 declara inocentes de todos los cargos a los miembros. Todos se despiden en el bar. Mateo, con ojos vidriosos, le dice a Rafael: “¿Sabes qué es lo peor de todo? Que yo me lo pasaba muy bien”.

4.1.6.5. *Epílogo*

Sin salir de la localización del bar, ahora ya de día, todos se despiden entre sí excepto Ángel, que permanece al fondo de la barra sin hablar con nadie. Miguel y Mateo se marchan y Rafael se acerca a donde está Ángel bebiendo. Le felicita –Ángel ha sido ascendido a inspector– y éste, a su vez, le pregunta qué tal se vive en el campo. Rafael le pregunta a Ángel por la esposa de éste y el hijo de ambos: Ángel relata que su esposa ha sacado plaza en Málaga, y que se van a comprar una casita en el mar para pasar tiempo con su hijo. “La tengo convencida”, dice. Pero un plano detalle de la cámara (aunque técnicamente deberíamos hablar aquí de “sujeto de enunciación”, “metanarrador” o “sujeto implícito”: el que permanece detrás de lo que se cuenta) nos revela que ya Ángel no lleva anillo de casado. En su lugar se ve la piel en que lo llevaba de otro color, se ve que fue hace algunos meses su ruptura. En una fugaz analogía de guión, Ángel le pide al tabernero los dardos para jugar a la diana, a lo que éste responde “dardos pa qué, si hace ya un año que no tengo diana”. Ambos miran a la pared donde se ve, efectivamente, la señal de que ahí estuvo colocada una diana. Rafael dirigiéndose a Ángel le dice “yo me voy a tener que ir yendo, Ángel”, a lo que este responde “quédate un rato, hombre, hace tiempo que no hablamos”. “¡Ponga una cerveza!” le dice al tabernero... y ambos quedan mirando al infinito, sin decir ni una palabra.

El director quiso hacer así un homenaje al film de Bertrand Tavernier *Ley 627*, cuyos protagonistas, inmóviles, beben en una cantina sin intercambiar palabra alguna.

4.1.7. Interpretaciones

Bajo la apariencia de una obra cinematográfica del género policíaco, el film *Grupo 7*

oculta muchas más lecturas sobre las que, sin duda, merece la pena reflexionar.

4.1.7.1. *La Sevilla cervantina*

Sevilla es una de las capitales históricas de lo que hoy convenimos en llamar Europa. En 1492 se descubre América y ello sitúa a esta ciudad en el centro del mundo conocido, pues Sevilla era el corazón económico del viejo continente y la entrada a Europa del Nuevo Mundo. Gentes de todos los países (y muy especialmente de la propia península) acuden a la gran capital a buscarse la vida. Ello confiere a Sevilla (que aún hoy sigue teniendo un puerto que la conecta por río con el mar) un carácter de ciudad marinera, a donde acuden todo tipo de tripulantes de ultramar, lo que, al menos parcialmente, le confiere un inclasificable carácter muy barroco (que se observa tanto en los edificios del centro histórico como, cómo negarlo, en el propio carácter colectivo de los sevillanos).

Ya en las novelas costumbristas del maestro Cervantes (quien vivió largos períodos en esta ciudad) la propia ciudad de Sevilla es un trasunto de muchos de sus personajes.

La obra *Rinconete y Cortadillo* se publica en 1612 y narra la vida de los jóvenes Pedro del Rincón y Diego Cortado, que acaban de abandonar la casa de sus padres y se conocen en una venta que hay en la ruta del camino de Toledo o Córdoba. Allí encuentran a unos viajeros que marchan a Sevilla y deciden acompañarles. Se toparán con el hampa sevillano e intentarán sumergirse en él, pero dan con Monipodio: el jefe del gremio de los ladrones, para el que acaban trabajando y formando parte, por tanto, de esta cofradía de criminales tan *sui generis*.

Darán con sus huesos en esa Sevilla pícara de truhanes y pillos, bucaneros y gente de mar que se arremolina en torno a las lonjas y los mercados, tal y como la describe Cervantes. Este resume el párrafo que cierra la obra:

“Finalmente, exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza; y propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida

y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta. Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura; y así se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren”. (De Cervantes Saavedra, 2005: 115).

Por actualizar esta reflexión y conectarla con el film que nos ocupa, es justo reseñar que Sevilla experimentó un gran desarrollo como capital de Andalucía en la mitad del pasado siglo XX. Recibió buena parte de los esfuerzos del régimen por apaciguar el sur, y eso se cristalizó, por ejemplo, en su arquitectura: buena parte del centro histórico se mutiló para incrustar edificios de dudosa estética y estructura barata de hormigón sobre donde antaño estaban algunos palacios ducales del siglo XVI. Si el lema del Ministro de Vivienda entre 1957 y 1960, José Luis Arrese, fue “primero la vivienda, luego el urbanismo”, Sevilla tomó nota.

“España ha tenido cuarenta años de desgracia arquitectónica. Los experimentos, la investigación del planeamiento urbano, la entrada en España de corrientes estéticas modernas, estuvieron ausentes de nuestro suelo. Por supuesto, los ideales artísticos –o su ausencia– del franquismo influyeron de modo decisivo en la atonía y el monumentalismo que azotó como una plaga el suelo español” (Cruz 1978: 1).

El carácter sevillano, con una capacidad asombrosa para cohabitar entre lo antiguo (a lo que idolatra de manera obnubilada) y cualquier novedad (por excéntrica que ésta parezca a primera vista), hizo el resto. En los años 60 del pasado siglo hubo una migración masiva del campo a la ciudad y Sevilla volvió a ser el destino de migraciones de gentes dispares: con su llegada masiva de campesinos de muchos lugares, de acentos diversos, de lugares distintos...

Aún a día de hoy en Sevilla conviven edificios que revelan el esplendor medieval de la ciudad y otros, que apenas alcanzan el medio siglo, que ya se ven superados por la arquitectura contemporánea y que son fruto de aquel desarrollismo de mitad de siglo.

Por ello llama la atención que esa mirada de Cervantes, con casi medio milenio, siga prácticamente idéntica en la Sevilla de hoy.

“Cervantes no se ocupa en la andrajosa ‘vida y milagros’ de los dos amigos, que deja para contar en ocasión más propicia (*Rinconete y Cortadillo*, p. 215). Su interés radica en lo que tiene de singular el hampa sevillana: la cofradía de Monipodio. La mafia que regenta Monipodio compatibiliza delincuencia y una marcada conciencia religiosa. Señalaba González de Amezúa, a este propósito, que ‘Rinconete, la Pipota, Ganchuelo, la Cariharta y restantes cofrades de Monipodio, tienen su conciencia tan invertida, que creen firmemente que con sus hurtos, deshonestidades y venganzas están sirviendo a Dios’ (González de Amezúa 1956, I:102). Esta compatibilidad de elementos contradictorios e irreductibles es lo realmente novedoso y sorprendente. Cabe interpretarla como hipocresía pero también como una actitud hacia lo cómico a mitad de camino entre el elitismo aristocrático que lo dignifica y el mundo de lo bajo que lo degrada” (Lozano-Renieblas 2012: 56).

Este tema, además, es recurrente en la obra de Alberto Rodríguez, quien, ya en *7 vírgenes*, aborda la religiosidad de los protagonistas (delincuentes de medio pelo sevillanos adolescentes) en su *modus operandi*.

Por tanto, los personajes de *Grupo 7* son tan sevillanos como la ciudad misma: ese carácter fabuloso, histriónico y barroco, está –a retazos– en el policía Mateo y en el yonqui Joaquín, o en la humanidad esquivada de “la Caoba”, que es también la de la enigmática Lucía. En este contexto se nos presenta la trama no tanto como el detonante, sino que es la ciudad en sí un personaje más, no sólo un mero marco geográfico como condicionante de lo que en ella sucede.

4.1.7.2. Revisión de la versión oficialista de nuestra historia reciente

Bajo el precepto de un grupo de policías acostumbrados a una metodología poco compatible con el nuevo sistema democrático del país de ese momento histórico se enmarcan, como veremos más adelante, reflexiones mucho más profundas como la reconversión de los estamentos de una dictadura a sistema democrático, los bajos fondos de una nueva sociedad incipiente, la connivencia del poder político con las prácticas ilegales y, en última instancia, la hipocresía de la sociedad que está dispuesta a no respetar las leyes mientras que ellos perciban algún tipo de beneficio de dicha infracción: más concretamente, cómo al quebrar la ley los policías la sociedad guarda silencio porque, a cambio, todos ellos sienten que “limpian” la ciudad. Todos estos temas secundarios se traducen y se traslucen en la lógica visual de las cintas de Alberto Rodríguez, las cuales, a su vez, no podrían haberse realizado como tal sin la participación de las nuevas técnicas digitales tanto de rodaje como de edición, tal y como veremos más adelante.

4.1.7.3. Homenaje al cine quinquí

El cine quinquí⁸⁷ se popularizó en la España de la Transición. Al pasar de una economía relativamente planificada y un control férreo mediático y empresarial a una liberalización de prácticamente todos los sectores, una invasión social irrumpió en España de forma descontrolada: si el 2 de julio de 1965 los Beatles dieron un concierto en la plaza de toros de las Ventas y fue visto como una excentricidad, en apenas diez años el cine de Bertolucci, la droga o la liberación sexual eran ya un fenómeno descontrolado en todo el país. Mucho se ha escrito sobre la irrupción de la droga en todos los ambientes de la sociedad de la nueva democracia (desde luego también en el cine), pero nos interesa aquí la conexión que las películas de Alberto Rodríguez tienen con ese llamado “cine quinquí”: cine ya considerado todo un subgénero en que se narran las vivencias de pequeños delincuentes jóvenes conocidos en el submundo del hampa. En aquella época en España existía una inseguridad ciudadana por pequeños hurtos desconocida hasta entonces.

⁸⁷ Según el DLE, ‘persona perteneciente a cierto grupo social marginado, que generalmente se gana la vida como quincallero ambulante’. <http://dle.rae.es/?id=UuJdDUw>

A menudo las películas del cine quinquí son biográficas (o, al menos, inspiradas en sucesos reales) y poseen cierto carácter costumbrista: narrar la vida y entorno de un quinquí y, con ello, también la situación de exclusión social, torturas policiales y cierta humanidad o nobleza dentro de la propia condición humana del malhechor. En estas películas uno de los tópicos es presentar planos muy explícitos de toxicómanos preparando el caballo, “chutándose”⁸⁸, estando “colocados”⁸⁹ o con el “mono”⁹⁰.

Este subgénero posee cierto poso de crítica social, pues, a menudo, ataca a estamentos sociales a los que se acusa de corrupción o desigualdad: políticos, fuerzas de seguridad y cuerpos del estado, burgueses, etc. Muy frecuentemente el argot utilizado en estas películas pretende imitar el habitual de barrios humildes, de ambientes delictivos y también se utilizan algunas palabras originales del caló gitano.

Eran películas muy sencillas a nivel estético, un nivel que el nuevo cine digital andaluz ha sabido modernizar: en *Grupo 7* el plano de cámara al hombro en ocasiones se sustituye o complementa con un complejo plano secuencia o, en las persecuciones de coches (otro clásico del género), los FX digitales ayudan a dar una verosimilitud que en cine analógico debía filmarse realmente por las calles cortadas de los municipios.

4.2. *La isla Mínima* (2014), de Alberto Rodríguez

4.2.1. Contexto sociopolítico del film

Estamos sin duda ante el film que consolida a Alberto Rodríguez como uno de los directores de cine más prestigiosos de nuestro país. El éxito de público, el revuelo mediático y, sobre todo, el nivel del film en todos los sentidos ha marcado un antes y un después en su carrera, y en nuestro cine.

En *La isla mínima* retoma el género policíaco para desarrollar un film perteneciente

⁸⁸ En la definición del DLE: ‘inyectarse droga’. <http://dle.rae.es/?id=97DDXjT>

⁸⁹ En la definición del DLE (en su última acepción): ‘dicho de una persona: ponerse bajo los efectos del alcohol o de una droga’. <http://dle.rae.es/?id=9p2XFq1>

⁹⁰ En la definición del DLE (en su acepción novena): ‘equivalente a síndrome de abstinencia’. <http://dle.rae.es/?id=PeswonBjPevMcDo>

al género negro (un caso criminal como premisa para trazar un retrato crítico del poder, de la sociedad, incluso de la propia historia de todo un país). Este género está en ascenso tanto en la literatura (insertos, como estamos, en un boom propiciado por la nueva literatura de género negro escandinava) como en la ficción televisiva y cinematográfica, tanto en nuestro país como en los países de nuestro entorno.

Se trata de un *thriller* que nos emplaza de forma magistral a la Andalucía rural de los años de la Transición. Para dicho emplazamiento, el film se vale de escenarios, personajes y un tiempo histórico muy perfilado en una trama jalonada con gran tensión y, desde luego, muy bien resuelta –como veremos– desde el punto de vista narrativo.

En aquella época convulsa para Andalucía, de un nacionalismo como reacción a la dictadura, y de un poder político que necesitaba mutar para mantenerse, es donde se ambienta la historia.

Como su propio director reconoce, la trama criminal del film se planifica junto con el visionado del documental *Después de...*, obra de los españoles (aunque criados en la colonia de Guinea) Cecilia y José Bartolomé (que son, además, hermanos), y que narra la realidad de los años 1979-80 a través del testimonio directo de una población. En la línea de Zanetti, los hermanos agarran una cámara doméstica y, simplemente, salen a las manifestaciones procomunistas y parafascistas del régimen, también en locales de jóvenes de ambientes urbanitas y, muy especialmente, en los campos jornaleros andaluces. Allí recogen en sus testimonios la esperanza por la muerte del tirano y posteriormente, el desencanto de unos trabajadores que creen que esos tibios cambios son insuficientes. El documental *Después de...*, cuyo visionado enmarca perfectamente el *cronotopo* del film que nos ocupa, fue, además, censurado y secuestrado durante años⁹¹.

⁹¹ Recientemente con motivo de su última película *–Lejos de África–* el diario *El País* entrevistó a la coautora del documental: “La estaban calificando en el ministerio justo en el momento del golpe de Tejero, y como acababa con Miláns del Bosch, los censores se acojonaron y la tuvieron retenida durante tres años. Si se hubiera estrenado en su momento habría sido un bombazo, porque se cuentan todos los prolegómenos del golpe y termina precisamente con unos militares hablando de la

Además, el Estado no dudó en jugar sucio no respetando las leyes a la hora de dismantelar movimientos contestatarios, tal y como se demostró en la lucha contra los movimientos anarquistas jornaleros andaluces o en el caso catalán del llamado “caso Scala”.

Por tanto, este contexto de conflictividad máxima, de una sociedad enfrentada y en ebullición, es donde se mueven los dos personajes principales, ambos antitéticos e interpretados de forma notable por Raúl Arévalo y Javier Gutiérrez, cuyos perfiles arquetípicos en la película retratan de forma muy lograda el espíritu de la llamada “Transición”.

En el contexto global la situación es, igualmente, de plena ebullición social: en la Europa previa a la caída del muro de Berlín se viven años de violencia extrema en los llamados “años del plomo”. Se trató de una ola de movimientos que, si bien muy diferentes entre sí, todos provenían de un marxismo alternativo al influjo soviético y más tendente a un marxismo foquista, a menudo lindando con el marxismo espartaquista o, directamente, libertario. Aunque a veces jalonado de una guerra sucia por parte del Estado (lo que se traduce en infiltrados, operaciones de inteligencia de falsa bandera, y un largo etcétera), los grupos nacen en entornos industriales (como en el caso italiano), universitario (como el francés y el alemán) y algunas veces –las menos– en entornos campesinos.

Esta ola viene propiciada por las revoluciones asiáticas (principalmente la Revolución Cultural China) y, posteriormente, por su éxito en las guerras de guerrillas latinoamericanas: como consecuencia a toda una serie de gobiernos corruptos y despóticos, a menudo apoyados por la inteligencia americana. Esa ola acaba llegando a Europa en forma de lucha armada de las clases trabajadoras frente a un poder económico-financiero alienante y opresivo. Contra este poder ellos oponen la lucha armada en forma de guerrilla urbana, contracultura y acción solidaria de socorro rojo.

involución”. La entrevista lleva por título “Cecilia Bartolomé, cineasta con coraje” y se puede consultar en

http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/17/actualidad/1453048289_887821.html

En los finales de los años 70 y los 80 del siglo pasado, Francia tiene los atentados del GARI (“Grupos de Acción Revolucionaria internacionalista” en castellano) y, posteriormente, de Action Directe. La Alemania Federal cuenta con la lucha armada de la Baader-Meinhof (“Rote Armee Fraktion” o “Fracción del Ejército Rojo” en castellano). En Italia la situación es especialmente crítica con bandas de todos los linajes como las Brigate Rosse (sobre todo radicada en Milán, Reggio Emilia, Trento), el grupo boloñés Lotta Continua o Avanguardia Operaia. Añadamos a esos comandos organizados neofascistas como los que hicieron volar la estación de tren de Bologna (la logia masona $\pi 2$). En Bélgica existió el CMLM (Centre Marxiste-Léniniste-Maoïste). No podemos olvidar tampoco el llamado N17 griego (Επαναστατική Οργάνωση 17 Νοέμβρη, Epanastatiki Organosi dekaefta Noemvri, u “Organización Revolucionaria 17 de Noviembre”).

En estos años en España, obviamente, la banda armada más violenta y mejor organizada es ETA (Euskadi ta Askatasuna: “Euskadi y libertad”, en euskera), pero no olvidemos que también operaban en el estado grupos armados como el MIL (Movimiento Ibérico de Liberación), los GRAPO (Grupo Armado Revolucionario Primero de Octubre) o el FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota). De corte marxista pero con prioridad política en conseguir la separación del Estado español por la violencia están grupos como Terra Lliure (“Tierra Libre”, en Catalán), el grupo asturiano Andecha Obrera, los independentistas canarios de las FAG (Fuerzas Armadas Guanches) y, por último, el grupo separatista gallego Loita Armada Revolucionaria (“Lucha Armada Revolucionaria”).

En la Andalucía de la época en que se sitúa nuestro film, existían los Grupos Armados 28 de febrero vinculados al MLNA (Movimiento de liberación Nacional Andaluz) con presencia más vinculada al entorno agro-rural de la Andalucía profunda.

Fuera de Europa, las técnicas de guerrilla urbana como insurgencia también se producen en lugares tan dispares como Japón, con las Serkigunha (“Ejército Rojo Japonés”) o, en el caso norteamericano, con los Weatherman (marxistas ortodoxos) y los Black Panthers (más vinculado a grupos de defensa armada de los colectivos negros, con enfrentamientos encarnizados con el KKK y otros colectivos

parafascistas).

Especialmente paragonable es el caso argentino, ya que en Argentina se da un movimiento tan complejo como poliédrico, el peronismo, llamado así por su carismático líder: Juan Domingo Perón. Perón es un líder antimarxista del que, incluso, algunos historiadores llegan a afirmar que mantiene vínculos con el nazismo⁹². No obstante en los años 70 y 80 un movimiento que se reivindica peronista pero marxista a la vez desarrolla una muy intensa lucha armada, primero en Argentina y luego extendiéndose a otros países en forma de grupos como los uruguayos Tupamaros (Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros) o los peruanos Sendero Luminoso, entre otros. Es especialmente reseñable en este particular el trabajo de años que el investigador de la Università de Bologna el Dr. Edoardo Ballea ha dedicado a estudiar el sustrato que todos estos movimientos revolucionarios han dejado en la literatura y la cultura popular latinoamericana. El peronismo, por tanto, más que un fenómeno estrictamente político es, ante todo, causante de un “discurso”, a saber:

“Es importante considerar el movimiento no sólo en los términos clásicos del análisis político y de la investigación histórica sino también, como lo hicieron ya hace años Sigal y Verón, a partir del análisis del discurso: en este sentido el peronismo sería un *discurso* o, en palabras de los autores, un *dispositivo de enunciación*” (Balletta 2012: 4).

Se trata, por tanto, de una revisión a través del cine de lo que Balletta y otros han hecho ya a través de la literatura: la reflexión de un tiempo que, más que cerrado, es la herencia que propicia nuestra propia historia contemporánea. El maestro Juan Gelmán lo dirá mejor que nadie al afirmar:

“Hay que pasar página. Pero vos tenés que pasar la página siempre después de haberla leído, porque si pasás la página sin leerla primero, te encontrás siempre esa misma página, una y otra vez, nomás, hasta que

⁹² Sobre este particular es especialmente ilustrativo el artículo que, titulado “Perón y los nazis: una fraternal relación” se publicó el 17 de mayo de 2007 en el semanario alemán *Deutsche Welle* (DW), consultable aquí: <http://www.dw.com/es/perón-y-los-nazis-una-fraternal-relación/a-2541762-0>

vos la lees y entonces sí podés pasarla, no antes”⁹³.

El propio Alberto Rodríguez resume la mirada que impregna el proyecto cuando dice: “*La isla mínima* se pregunta si nos vale un pacto que hicimos hace 40 años impulsado por unos militares que nos dijeron hasta aquí y punto”.

4.2.2. Ficha técnica

Título original	<i>La isla mínima</i>
Dirección	Alberto Rodríguez
Ayudante de dirección	Adán Barajas
Guión	Rafael Cobos y Alberto Rodríguez
Música	Julio de la Rosa
Protagonistas	Javier Gutiérrez Raúl Arévalo Nerea Barros Perico Cervantes Jesús Castro Antonio de la Torre Jesús Carroza Salva Reina

⁹³ Entrevista inédita realizada por quien suscribe estas líneas. Realizada el 17 de abril de 2008 en París. “Centro Cultural No Pasarán”. 21 rue Voltaire. 75011. Paris.

	Manolo Soto
Productor	Gervasio Iglesias
Productor ejecutivo	José Antonio Félez, Ricardo García Arrojo y Manuela Ocón
Director de fotografía	Alex Catalán
Asistente de dirección	Adrián Orr
Directora de producción	Manuela Ocón
Foto fija	Julio Vergne
Montaje	José Manuel García Moyano
Sonido	Pelayo Gutiérrez
Equipo de maquillaje	Yolanda Piña
País	España
Año	2014
Género	Policíaco, Thriller
Duración	91 minutos
Idiomas	Castellano
Productora	Atresmedia Cine, Sacromonte Films, Atípica films
Con la participación	RTVE, ICAA, Instituto Oficial de Crédito (ICO),

de	Canal Sur, AXN, Canal+
Distribución	Warner Bros. Pictures Intl. España

4.2.3. Introducción a la obra

El desarrollo de la investigación policial, central en la película, pone de manifiesto que, más que enfrentarse los dos policías protagonistas a un único violador y asesino en serie, se tratará de una ambigua red subterránea de abuso de poder de los grandes señores, jalonados por asesinatos, violaciones y salvajismo contra los humildes con motivaciones sexuales. El film habla, en definitiva, de las grandes connivencias entre el poder político y los poderosos en detrimento de la vida espartana de los pobres.

Fue una exposición fotográfica del reportero Atín Aya sobre las marismas del Guadalquivir a principios de los 90 la que inspira a Alberto Rodríguez el guión de esta película. Atín Aya fue un fotógrafo que retrató, pueblo a pueblo, el campo andaluz machacado por el latifundio y olvidado por la nueva modernidad democrática española.

4.2.4. Sinopsis

Dos policías madrileños son enviados, a finales de los años 70, como castigo a un destino lejos de la capital: un pequeño pueblo rural del Guadalquivir en que se ha cometido un crimen contra unas muchachas y que ellos deben investigar. De los dos, uno es un policía joven que ha escrito un artículo a favor de la democracia y que no ha gustado a los altos estamentos madrileños. El otro, en cambio, es un policía maduro que lleva mucho tiempo ejerciendo su oficio dentro del aparataje represor de la dictadura. En el desarrollo de las pesquisas policiales saldrán a flote las diferencias ideológicas, de caracteres y de vida entre ambos. El peso del entorno es enorme y el receptor se sumerge en la Andalucía profunda de la época: con situaciones sociales de pobreza desangelada, de maltrato contra la mujer, de violencia física, de injusticia brutal entre señoritos feudales auténticos caciques manijeros y campesinos jornaleros hambrientos de vida mísera.

4.2.5. Estructura de la obra

Se trata, al igual que *Grupo 7*, de un planteamiento lineal, también enmarcado en el género del *thriller*, policíaco, pero que supuso para su director la entrada en una nueva etapa creativa.

El film arranca con un planteamiento de clímax muy plano, contenido, que durará toda la obra, apenas interrumpido por un giro de guión y el desenlace final del mismo a modo de un par de clímax finales. Toda la obra es extraordinariamente contemplativa, con tempo más de exposición fotográfica que de película policíaca. Tiene una trama principal y varias líneas coadyuvantes que, sin embargo, la enriquecen.

“Rafael Cobos y Alberto Rodríguez son fieles a ese concepto, al desarrollo homogéneo de una idea, de una buena idea, que siempre se encuentra en un nivel superior a las tramas adyacentes que podemos encontrar en *La isla mínima*. Sin embargo, estas tramas adyacentes actúan como nutrientes de la trama principal, la fortalecen, proporcionándole profundidad, comprensión, amplitud” (Gutiérrez Solís 2015: 8).

Ciertamente, esta experiencia de tempo varado, casi de ausencia de ritmo, remite a la última serie –magistral– de HBO *True Detective*, con la salvedad de que nuestra película es anterior en la grabación (no así en su distribución) y, en cualquier caso, presenta diferencias más que evidentes en ese tempo marcado por vivir de espaldas a la realidad urbanita. María García lo describe así:

“Algunos, muchos, demasiados, por corteza mental o por comodidad, han emparentado cuando no dicen que Rodríguez ha hecho una fotocopia hispana de la memorable serie de la HBO *True Detective*. Sí, hay semejanzas, pero de copia nada. Han coincidido en el tiempo aunque nadie se atreve a preguntarse a cuento de qué. Puede que sea por la podredumbre que arrastra esta sociedad y que no viene de ahora. Y seguro que Rodríguez ha hecho una de las primeras películas que aborda

con más sinceridad las incertidumbres de la Transición poniendo los pies en la tierra, mejor dicho, en el fango” (García 2014: 1).

4.2.6. Estructura de la obra

4.2.6.1. *Prólogo*

4.2.6.1.1. Títulos de crédito

El film arranca con un plano cenital a vista de pájaro de las marismas de Sevilla, una inmensa zona de cultivo de arroz (28.000 km² que la convierten en la mayor zona de producción de España). Estos compases iniciales sirven para marcar el contexto y para fijar la localización de la trama. Las bellísimas imágenes, que se nos presentan en movimiento con aves surcándola y diferentes tipos de planos son, en realidad, fotografías del fotógrafo de la naturaleza Héctor Garrido quien cedió el material a la productora de la cinta. Los productores, a su vez, y gracias a efectos especiales digitales, pudieron animar la fotografía para hacerla pasar por planos animados de cine.

“La película comienza con una sugestiva y deslumbrante panorámica aérea. Espirales inquietantes, formas ondulantes, insinuación de un secreto por desvelar. Si mantienes esa imagen inicial en tu cabeza, cuestión de segundos, dejas de ver tierra, agua, marismas, y aparece ante ti un cerebro. Es esta imagen emergente, sin duda, la metáfora perfecta” (Gutiérrez Solís 2015: 9).

Los dos policías protagonistas, en un camino sin asfaltar, se suben en un tractor que les lleva a un pueblo cercano: son las fiestas patronales y ellos se hospedan en una fonda. Al llegar a la fonda, mientras tramitan el papeleo de inquilinos, la televisión de la recepción, de fondo, narra una manifestación en Madrid convocada por Blas Piñar⁹⁴ que de reojo miran Juan y Pedro, en cambio, no aparta la vista. En la

⁹⁴ Político de extrema derecha que ocupó diversos cargos ministeriales en el Gobierno de Franco. Muy longevo, aún cerró las listas del partido pseudofascista Alternativa Española en las elecciones por Toledo en mayo de 2011.

habitación, retratos de Adolf Hitler, Franco y Benito Mussolini entre otros. “Este es tu nuevo país”, le dice con cinismo Juan a Pedro y éste último guarda esos retratos en un cajón. Bajan a cenar y ahí se encuentran con una pareja de la Guardia Civil.

4.2.6.2. *Planteamiento del conflicto*

Los dos policías se encuentran con los dos guardias civiles, quienes le transmiten los pormenores del caso: el asesinato de una chica en el pasado y la desaparición de otras dos aprovechando las fiestas patronales del pueblo. A las dos chicas “les gustaba pasárselo bien”. Por tanto su misión será encontrarlas, vivas o muertas.

Tras la cena con los guardias civiles salen a dar un paseo por el pueblo, engalanado para las fiestas patronales. Deciden pararse a disparar con las escopetas de feria y, mientras apuntan y disparan, Juan Robles y Pedro Suárez tienen una conversación de alto voltaje:

- Javier: No era momento de criticar a los militares.
- Pedro: Lo que dijo ese facha⁹⁵ va contra la democracia, yo sólo escribí una carta a un periódico, eso no es delito.
- J.: Este país no es democrático, no está acostumbrado, no puedes meterte con un general y esperar que te den una palmadita en la espalda. Todavía mandan mucho los militares.
- P.: ¿Y qué hacemos, lo dejamos como estaba?
- J.: Mira dónde has acabado.
- P.: Sí, contigo.
- J.: No... yo no soy el policía con más futuro de Madrid, para mí esto no es un castigo, yo no quiero ser un héroe.
- P.: Lo tuyo es sacarle dinero a putas y a bares.
- J.: ¿Quién te ha dicho eso?
- P.: Tengo buen oído.

⁹⁵ Se refiere aquí a un caso real. “En el caso del personaje de Arévalo está basado en un dato de esos documentales: un policía al que expedientan porque se adhiere a un titular de *El País* en contra de Miláns del Bosch porque el militar había dicho que en este país había que dar un golpe de estado” (Rodríguez 2015b: 1). Ciertamente, el General Miláns del Bosch daría un golpe de estado a través del teniente coronel de la Guardia Civil Antonio Tejero dos años después, el 28 de febrero de 1982.

- J.: ¿Qué más has escuchado?
- P.: ¿No te parece suficiente?

En esta conversación, apenas en el minuto 5 del film, se pone de manifiesto la diferencia profunda que se establece entre ambos policías y, por extensión, como cada uno de ellos representa a una España distinta en un momento en que ambas están en pleno conflicto social. No es casual que esta conversación se produzca mientras ambos están con escopetas y tampoco será casual que cuando Juan pide unos vasos y vino dulce para rebajar la tensión, Pedro Suárez se marche. Tras eso Juan se emborracha solo y con un grupo de jornaleros a los que pretende sacarles información.

Todo ello se produce en un diálogo fundamental por varios motivos. El primero de ellos es la poca profusión en ellos: los dos protagonistas son parcos en palabras, todos lo son. Y, además, contienen información especialmente interesante para hacer de ellos un análisis semiótico del contenido: desde la cultura general de los agentes a su ideología se retrata en lo que dicen... y en lo que no dicen.

“Los diálogos juegan un papel esencial, la electricidad del sistema nervioso, actúan como ventanas por las que nos asomamos al interior de los personajes. Los vemos, los sentimos, los conocemos, nos rozan. Y Rafael Cobos y Alberto Rodríguez lo logran sin necesidad de desplegar un complicado andamiaje verbal, gracias a pinceladas muy sintéticas y concretas, precisas, las necesarias para trazar el más nítido y veraz perfil de los protagonistas” (Gutiérrez Solís 2015: 9).

Al día siguiente, con un vehículo prestado, inspeccionan el pueblo ya a plena luz del día y, nada más subirse al coche, se topan con una manifestación espontánea de jornaleros, uno de los cuales grita al resto: “¿¡Qué vamos a regalarles el jornal!?”.

Por último, se personan en la vivienda de las chicas, que vivían con sus dos padres jóvenes: el padre apenas habla y trata despectivamente a los agentes; la mujer, en cambio, les entrega un carrete revelado que ha encontrado en el brasero, en el que se ve a sus dos hijas semidesnudas en una habitación desconocida. Se lo entrega a

escondidas de su marido “ya se avergüenza bastante de ellas”. Esta otra escena plantea el tercer vector dentro de la trama: la de una sociedad incapaz de comunicarse, personificada en el entorno de las dos jóvenes, con un padre incapaz de gestionar su mundo sentimental ni de comprender el mundo femenino y una madre doliente que no puede/quiere más que acatar lo que ordene su marido.

4.2.6.3. Desarrollo del conflicto

Tras ese encuentro las pesquisas siguen y, en ese sentido, preguntan a las compañeras del colegio (de las que una parece ser que esconde algo). Alguien lleva a los policías a ver a una supuesta vidente que tiene información que darles: esa información no es sino que, según ella, gracias a sus poderes, ha visto que las niñas están en el cortijo de Las Lunas. Lo dice de manera acompasada, estudiada, mientras limpia pescado en una barcaza. Asimismo, de manera más natural, se queda mirando fijamente a Juan como quien ve un fantasma.

De noche se desplazan al lugar que la vidente señaló y encuentran en un pozo un bolso con unas medias dentro, que efectivamente pertenecen a las desaparecidas. Amanece y, entre la vegetación, ven correr a un sospechoso: resulta ser un vecino joven, Jesús, que está cazando ciervos sin licencia y, al ver a la policía y a la guardia civil, huye. Juan lo deja ir: “Pero nos debes ese bambi cocinado, búscate a alguien que sepa guisarlo”, le dice.

Desde el interior de un coche de campo, cargado de gansos, dos cazadores salen corriendo: uno de ellos ha encontrado un cadáver de una chica en la cuneta, al poco aparece la otra. Ambas han sido torturadas y forzadas sexualmente de forma cruel. En pleno dispositivo policial, un fotoperiodista de *El Caso* aparece para hacer fotos y, al reconocer a Juan, se le queda mirando fijamente.

El juez, desplazado hasta el lugar del crimen, les emplaza a que resuelvan pronto el caso, puesto que está a punto de comenzar la cosecha, “y bastante tenemos ya con la huelga”.

Juan comenta el hallazgo a los padres de las chicas y su padre pierde la cordura golpeándose contra una puerta. Más tarde, los dos policías beben en un bar, no

intercambian palabra. Esa noche en la pensión se presenta un tipo armado y borracho buscando a los policías: resulta ser el novio de una de ellas, quien les dice que las ha matado “el mismo que también mató a Adela”.

Juan, en la soledad de su habitación, orina sangre y tiene la visión de un pájaro que viene a verle.

En la comisaría del pueblo, revisan el caso de Adela y, efectivamente, comprueban que el *modus operandi* coincide: había sido mutilada (le faltaba un pie) y agredida sexualmente, pero en el informe se afirma que la amputación se debió “a las hélices de un barco”.

4.2.6.3.1. Los sospechosos y su desarrollo en la trama

Con la ayuda de un guía local (Jesús, el joven que cazaba ilegalmente ciervos) se desplazan a la casa donde vivía Adela con sus padres: lo habían dejado todo tal cual cuando apareció su cuerpo y se marcharon. Aparece una foto con las dos chicas que acaban de encontrar muertas junto a la propia Adela y un chico joven y guapo a quien el cazador identifica: “Ese es el Quini”.

La abuela de la joven asesinada, Adela, afirma que la chica “estaba triste desde que el Quini la dejó”. Comenta que le habían prometido un trabajo en la Costa del Sol.

Una primera línea lleva al espectador tras los pasos de “el Quini”, alias “el guapo”. Van tras su pista y lo ven entrar junto a una chica en un viejo caserón. Se quedan de guardia en el coche pero tras un largo tiempo “el Quini” logra entrar en el coche y sorprende –navaja en mano– a los agentes. Tras un forcejeo que se salda con un golpe de Juan a “el Quini”, se produce una suerte de interrogatorio tras el que, al no tener nada concluyente, dejan escapar al chico.

En un bar, los dos policías afirman que no sólo todas las chicas son de la misma edad, sino que, además, todas han sufrido el mismo *modus operandi*. Se plantea de tal modo en pantalla que el espectador intuye que pueden estar ante un asunto mucho más profundo y que involucrará a numerosas personas.

Paralelamente, otro vector que la trama explora es el pasado oscuro de Juan: el

personaje del fotoperiodista de *El Caso* que trabaja –previo mercadeo de información confidencial– para Pedro se encarga de pasarle pistas sobre su pasado como torturador a saldo de la temida Brigada Político Social “la Gestapo de Franco” (como la definirá el propio fotoperiodista). Pedro le entrega el carrete que la madre de las niñas le dio y le pide que lo analice:

- Fotoperiodista: ¿Qué quieres saber?
- Pedro: Todo lo que sepas.
- F.: ¿De dónde ha salido?
- P.: Eso a ti no te importa.
- F.: Soy periodista.
- P.: No me hagas reír...
- F.: Mándela a Madrid, a ver qué le dicen.
- P.: No tengo tiempo, ¿qué es lo que quieres?
- F.: Algo que no sepa...

Tras eso el fotógrafo se convierte en un topo de las investigaciones, dará información referente al laboratorio que revela los rollos y, como se avanzó antes, funcionará como un refuerzo ideológico para el propio Pedro, puesto que hará pensar a éste sobre el pasado como torturador de su compañero Juan.

Al final de la conversación el fotoperiodista sube la apuesta y le dice a Pedro que se enterará de más cosas sobre el carrete, pero que quiere las fotos del forense de los cadáveres de las niñas.

- Fotoperiodista: Tengo familia, tengo que darles de comer.
- Pedro: ¿Tu familia sabe a qué te dedicas?
- F.: Mi familia cree que yo soy Truman Capote...
- P.: ...
- F.: ... Es un escritor..., americano... Bah..., da igual...

El entierro de las niñas es un momento de inflexión. Mientras su padre se vuelve aún más hermético, su madre pelea –a su manera– por ayudar a esclarecer el caso. La madre, en el mismo cementerio y tras dar sepultura a sus hijas, les entrega a los

agentes la cartilla del banco de las niñas, que su padre –Rodrigo– escondía en el coche. Tras ello los agentes se personan en la casa del matrimonio y, violentamente, interrogan a Rodrigo, quien les confiesa que se encontró un fardo de heroína y lo vendió, se gastó el dinero en el coche y ahora debe un gran importe a los prestamistas.

Tras eso Juan sigue a escondidas a “el Quini”. El policía se esconde tras unos matorrales y ve entrar a “el Quini” en el cortijo con la chica. Al poco entra un señor elegante, alto y con sombrero. En ese momento alguien golpea a Juan y le hace perder el conocimiento. Se despertará horas más tarde, ya atardeciendo, aturdido, y un grupo de aves despegan junto a él. Todas menos una: que se le queda mirando fijamente.

4.2.6.4. *Nudo*

Detienen a “el Quini” y, en la propia comisaría en la que aún figura un retrato de Franco en la pared, lo someten a un análisis sanguíneo para ver si coincide con los restos hallados en las niñas. El resultado es negativo. Pedro le dirá a Juan: “La Guardia Civil está metida en todo”. El juez, en tono imprecativo, les dirá a los dos policías más tarde: “La próxima vez que quieran detener a alguien me lo dicen, que este ya es otro país”. El clima de asedio sigue haciéndose más presente a medida que avanzamos en el metraje. Al volver de noche en el vehículo hacia la fonda, alguien les dispara, ocasionando sólo daños en el cristal.

Localizan a la chica que había entrado en el cortijo con “el Quini” y van a su casa a interrogarla. Es la actual novia de “el Quini”. Les recibe nerviosa, junto a su madre, y lo niega todo, pero al salir de la casa Juan le pincha el teléfono. Tras eso se desplazan al cortijo y, con la excusa de querer alquilarlo, interrogan a la guardesa, quien lo niega todo.

En la carretera, de vuelta al poblado, les para un coche, cuyo acompañante se baja y les lleva a una barcaza, atracada en el río, para proponerles un trato: información a cambio de que la policía no patrulle en el puntal. Allí también está la supuesta vidente que reconoce que no es tal.

La abuela de Adela, a la que vuelven a ver, les señala el hotel de la Costa del Sol donde iba a ir a trabajar su nieta. Deciden desplazarse a la Costa del Sol para hacer las pesquisas. Justo en ese compás, el fotoperiodista le cuenta a Pedro que sólo hay un sitio en Sevilla en el que revelen esa clase de rollos.

Juan se ve en secreto con Rocío (la madre de las niñas asesinadas) a petición de ésta, quien, a su vez, se presenta con la actual novia de “el Quni”, que ha aceptado hablar pero sólo por boca de Rocío. La chica se queda en el coche, al otro lado de la carretera, y Rocío le transmite a Juan que “el Quini” la golpeó y amenazó con difundir fotos sexuales suyas. Admite que había alguien más, pero que no le vio la cara.

En Málaga siguen los pasos del misterioso tipo que ofreció trabajo a las chicas, alguien problemático, que al poco de entrar a trabajar en el hotel “tuvo un problema con una clienta” y salió precipitadamente sin recoger su maleta. Esta está aún llena de panfletos con ofertas de trabajo en Málaga.

De manera paralela, el señorito cacique del pueblo, don Alfonso Corrales, se persona en mitad de la asamblea de sus jornaleros y, a través de su propio capataz, les ofrece una mejora en las condiciones laborales si desconvocan la huelga. Javier lo intercepta al final, cuando “don Alfonso” se retiraba y arrancaba su Mercedes-Benz 300D: el policía se presenta y don Alfonso le dice que cuente con él para lo que necesite. Arranca su vehículo y Juan se queda oliendo su propia mano tras dársela a don Alfonso.

4.2.6.4.1. Persecución al asesino y nuevos sospechosos

Pedro conduce de noche y, de manera casual, se topa con el coche sospechoso con una pegatina tal y como había descrito uno de los pescadores. En una trepidante persecución casi chocan en diversas ocasiones, hasta que finalmente el supuesto malhechor se aparta de la carretera y Pedro lo sigue y anota su matrícula. El Dyane 6 del malhechor consigue despistar a Pedro en un laberinto de carriles, caminos cortados y visibilidad casi nula. Antes, en el transcurso de la persecución ha visto cómo al maletero del Citroën se asomaba el rostro de una chica.

Tras el relato de Juan tras su encuentro con don Alfonso y, además, tras la persecución con el sospechoso y la matrícula del vehículo, los dos policías corren a reunirse con el juez quien, con mucha parsimonia, les dice que no puede molestar a don Alfonso a estas horas (las 23:00). La conversación sube de tono y Pedro le acaba por decir al juez: “Usted está encubriendo a Alfonso Corrales”, a lo que el juez, visiblemente contrariado, le responde: “Ya me habían dicho que usted daba problemas... Va a ser padre, debería tener cuidado con lo que hace”. A la salida del juez, los dos policías se enzarzan en una tensa discusión, que transcurre así:

- Pedro: ¡¿Por qué te callas?!, ¡¿de qué parte estás?!, ¡¿tú también estás con ellos?!
- Juan: Yo sólo quiero resolver el caso, no quiero que nos aparten.
- P.: Tú eres igual que todos. Si por ti fuera todo seguiría igual que antes... Sé a qué te dedicabas, sé qué pasó en Vallecas.
- J. (agarrándole por el cuello): ¡Tú no sabes nada!, ¡nada!... Ten mucho cuidado con quién te está informando... ese sólo quiere sangre.
- P. (balbucea): Suéltame...
- J. (tras soltarlo): Un accidente. Y no fui yo, fue mi compañero, yo ni siquiera saqué el arma... Si tú mataras a alguien también te cubriría. ¿Te parece mal?

Tras ello ambos entran en el coche y escuchan la grabación del pinchazo telefónico que han hecho a Marina. En dicha grabación la chica le pide a alguien trabajo para Málaga y dice que está “dispuesta a hacer lo que sea”. La voz al otro lado le dice que se vean. Es el teléfono del cortijo del Coto. Recogen a Jesús para que les guíe por el laberinto de carriles por asfaltar, de noche y bajo la lluvia intensa. La guardesa sigue negándolo todo, pero Juan le cuenta las atrocidades del crimen contra las muchachas, la señora se derrumba y lo confiesa. Reconoce que alquila la casa, no sabe a quién, que pagan en el banco y que no los ha visto. Asimismo inculpa al extraño guardés, Sebastián, quien vive en la casa abandonada del coto.

4.2.6.5. Desenlace

Los dos policías y Jesús llegan a la vieja casona semiderruida donde malvive Salvador. Entre sus enseres encuentran una cruz de Caravaca que era propiedad de

una de las chicas fallecidas y muchos panfletos de trabajo en Málaga idénticos a los que hallaron en la maleta del hotel de la costa malagueña. En ese momento suena un motor: Sebastián ha escapado con su coche y los policías y Jesús salen en su búsqueda.

El vehículo se encalla en el barro y el agua abundante y Jesús afirma que Sebastián sólo ha podido ir a “la isla mínima”, que pueden seguir a pie. Cuando están atravesando un descubierto del arrozal, a campo descubierto, les disparan y Jesús es herido. Se refugian en el arrozal bajo la lluvia. Hay intercambio de disparos y finalmente Juan cae herido. Tras él Pedro –que estaba más cerca del asesino– también sufre un disparo y cae abatido. El asesino arrastra a Pedro, inconsciente, mientras Juan, desorientado, contempla la escena desde el barro. Finalmente logra sacar fuerzas para moverse y sorprender por detrás al asesino que, a su vez, estaba arrastrando a Pedro. Juan apuñala al asesino, que resulta ser Salvador, el guardés. Le clava la navaja hasta en veinte ocasiones y, ya sin vida, Salvador cae a un dique que lo arrastra hasta un pozo, en un charco de sangre a su alrededor. Tras ello Juan, malherido y tambaleándose, se desplaza al Dyane 6 y, tras abrir el maletero, contempla a Marina maniatada y golpeada. Se abrazan bajo una lluvia que convierte todo en un lodazal. Un hermoso plano cenital desde el aire nos sirve para cerrar el desenlace del clímax.

4.2.6.6. Epílogo

La guardia civil esposa a “el Quini” entre los insultos del gentío. La escena la contemplan desde la distancia Juan y Pedro. Pedro habla telefónicamente con su mujer de su nuevo destino: vuelve a Madrid, a casa. Por la noche lo celebran en una discoteca del pueblo, Juan está visiblemente borracho, ligando con unas chicas: “Macarena y Mariví trabajan en la fábrica de cangrejos, estamos celebrando que les han aumentado el sueldo, han ganado la huelga, ¡viva el mundo obrero! Bueno, qué, ¿queréis otra copa?, ¡yo invito!”, dice sarcástico Juan. Tras eso se acerca a Pedro, agarra un periódico y, señalando la foto de la portada, les pregunta a las chicas: “¿Quién es?, ¡es él!, ¡es mi amigo!”. Se acerca y le susurra: “Toma, guárdalo, anda. Para tu hijo. No lo pierdas, Pedro”.

Al otro lado de la barra contempla la escena el fotoperiodista. Al verlo Pedro se acerca. El fotógrafo le da las fotos reveladas, aunque afirma que la otra persona presente en la escena no se ve. Brindan por Truman Capote y, a lo lejos, el fotoperiodista contempla a Juan bailando con las chicas. La conversación cierra otro círculo de la trama, y se desarrolla en los términos que siguen:

- Pedro: No te han informado bien, no fue él.
- Fotoperiodista (sacando un sobre con fotos): Con esta ampliación he tenido más suerte, son del día que mataron a la chica en la manifestación. Le llamaban “el cuervo”. Ahí donde lo ves él solito torturó a más de cien personas, y lo hacía como nadie... (En las fotografías se le contempla en una carga policial, él vestido de gabardina con revólver en la mano ante el cadáver de la chica a la que, supuestamente, acaba de disparar). Cuídate, Pedro.

Pedro, en la soledad de la habitación de su fonda, rompe las fotos que le ha entregado el fotoperiodista y cruza las manos.

Al día siguiente, ambos apoyados en el coche, aparece Jesús con una fiambarrera de metal, y les dice: “Esto es para ustedes, os lo debía, es caldereta de bambi”. Juan recoge la fiambarrera de Jesús –que se aleja– y, al entrar los dos policías en el coche, sus miradas se encuentran. Ambos se miran fijamente. Tras unos segundos de tensión sin parpadear ambos, Juan le dice: “Todo en orden, ¿no?...”. La tensa mirada de Juan y Pedro prosigue. Un plano cenital ve alejarse al coche por el carril de tierra, paralelo a los jornaleros que trabajan.

4.2.7. Interpretaciones

4.2.7.1. Interpretaciones desde la semiótica y el emplazamiento: las dos Españas

El mito machadiano de las dos Españas, tras 40 años de dictadura, vuelve a la superficie justo en el momento de la muerte del dictador. La España de la incipiente democracia que, sin embargo, no puede prescindir de sus estructuras y andamiajes del Estado (seguridad y cuerpos del estado: policías, guardias civiles, militares,

políticos, profesionales liberales, educación, sanidad y sistema jurídico e incluso mediático). En lugares como la vecina Portugal sí hubo una ruptura de raíz entre dictadura y pueblo. Por ello, frente a la historiografía oficial de España, cada vez hay un mayor sentimiento que, de alguna manera, pone en duda ese período del que mucho hemos hablado en estos films conocido como la Transición. Una duda, en definitiva, de que más que un cambio radical fue un continuismo en muchos aspectos. Se aprobó la Constitución, sí, que consiguieron redactar franquistas y comunistas juntos, pero algunos de sus artículos jamás se aplicaron y, temen muchos, incluso fueron redactados pensando que jamás se aplicarían (hablamos de aquellos que conciernen a la vivienda⁹⁶ o a la libertad de culto religiosa⁹⁷, la igualdad de la mujer⁹⁸, funcionamiento político central consultivo⁹⁹, etc.).

Toda esta ola de revisión crítica de nuestro pasado reciente, el tema empieza a estar nuevamente sobre la mesa en el debate social del país. El propio director de la obra reconocerá a los medios:

“Nos dimos cuenta de que lo que pasaba entonces seguía pasando en 2013, y ahora; incluso había una crisis económica galopante, mucha gente se iba del país, gente en el campo trataba de cambiar las cosas. Había problemas de definición del tipo de país que estábamos creando e incluso, qué gracia, con la ley del aborto, lamentablemente lo mismo que ahora" (Rodríguez 2015: 1).

⁹⁶ Art. 47 de la Carta Magna: “Todos los españoles tienen derecho a disfrutar de una vivienda digna y adecuada. Los poderes públicos promoverán las condiciones necesarias y establecerán las normas pertinentes para hacer efectivo este derecho, regulando la utilización del suelo de acuerdo con el interés general para impedir la especulación”.

⁹⁷ Art. 16 de la Carta Magna: “Ninguna confesión tendrá carácter estatal”. Pero incluso hoy día se sigue ofreciendo firmar en la declaración de la renta una casilla para donar dinero a la Iglesia Católica. Sólo esta confesión tiene ese privilegio.

⁹⁸ Art. 16 de la Carta Magna: “Todos los españoles tienen el deber de trabajar y el derecho al trabajo, a la libre elección de profesión u oficio, a la promoción a través del trabajo y a una remuneración suficiente para satisfacer sus necesidades y las de su familia, sin que en ningún caso pueda hacerse discriminación por razón de sexo”. Según datos del Foro Económico Mundial, en España las mujeres ganan de media 23.059 € al año frente a los 37.319 € de los hombres, lo cual sitúa la brecha salarial en 14.261 €.

⁹⁹ Art. 92 de la Carta Magna: “Las decisiones políticas de especial trascendencia podrán ser sometidas a referéndum consultivo de todos los ciudadanos”. Ni siquiera la propia reforma de la Constitución del verano de 2011 fue sometida a referéndum.

El propio actor principal, Raúl Arévalo, que interpreta de manera soberbia a Pedro (el policía más joven) lo define, a su vez, así:

“A toro pasado se ve que ni la luz que creíamos ver era tanta luz, ni el cambio fue tan radical, ni tan limpio, sino que todo fue muy confuso y cada uno salió como pudo –añade Arévalo–; Pedro, mi personaje, en teoría tiene las cosas muy claras pero al final ve que, en la práctica, no son tan fáciles de llevar a cabo” (Arévalo 2015a: 1).

La cuestión de las dos Españas, tema hartado en nuestro cine español, se presenta ahora, sin embargo, como una interpretación que, siendo clásica, ahora infinidad de matices. El propio crítico de *Libertad digital*¹⁰⁰ lo reconoce así:

“*La isla mínima* es una película que funciona tanto en vertical como en horizontal. Mientras Rodríguez ciñe su narrativa a la investigación policial de un crimen de manera eficaz, enérgica y precisa, la película se le expande en todas direcciones para representar la gran encrucijada de España, las dos Españas, pero no sólo la de izquierda y derecha (la representada en cada uno de los dos policías), sino también aquella que se despliega lo largo del tiempo, a las incertidumbres entre pasado y futuro y cómo éstas parecen condenadas a encontrarse para siempre. ¿Qué representan estos dos individuos obligados a colaborar juntos, de dónde vienen y –sobre todo– a dónde van? Los planos cenitales que abren el relato, en este sentido, no pueden ser casuales, asemejando las marismas del Guadalquivir, el fascinante marco de la investigación, a la corteza del cerebro humano, avisando al personal del retrato nacional –y abisal– de una España profunda sobre la que se asientan sus poderosas imágenes” (González 2015).

¹⁰⁰ Este medio digital se autodefine como “liberal-conservador”.

4.2.7.2. *La marisma sevillana como marco referencial. De Atín Aya a Alberto Rodríguez*

El propio Alberto Rodríguez cuenta que el proyecto de *La isla mínima* intentaron levantarlo hace muchos años, pero que no encontraban el marco referencial. En el año 2000 se expone en la sevillana Casa de la Provincia de la Diputación el trabajo de Atín Aya *Marismas del Guadalquivir*. Se realiza una gran exposición retrospectiva y se edita, como es habitual, un catálogo del trabajo. El trabajo sería fundamental en el desarrollo de esta aventura:

“Para encontrar un lugar como de otro mundo el fotógrafo Atín Aya (Sevilla, 1955-2007) no necesitó viajar a miles de kilómetros: le bastó fijarse en los vecinos que vivían, que viven, a apenas 30 kilómetros de su casa de Sevilla, en los arrozales y las marismas del Guadalquivir. En ese territorio de aire libre e indómito que se extiende junto al estuario del río hasta Sanlúcar de Barrameda a través de Doñana encontró el motivo de su memorable proyecto fotográfico *Marismeños*. Descubrió este planeta tan cercano y a la vez remoto de Isla Mayor (entonces aún Villafranco del Guadalquivir) o La Puebla del Río mientras corría. Le fascinó. Lo recorrió palmo a palmo entre 1991 y 1996 para documentar su naturaleza, sus oficios y, sobre todo, a sus moradores, a los que visitaba para enseñarles los retratos que les había hecho en la intimidad de sus casas o trabajando a la intemperie” (Del Campo 2015).

Pero, además, el entorno en que se enmarca la historia de nuestros dos policías es tan magnético que convierte en un elemento narrativo con voz propia. “El ser humano tiene, desde el comienzo de los tiempos, la necesidad de contar historias; el relato nace como un elemento crucial para su desarrollo personal y social y forma parte de la ontología misma de las personas” (Martínez García 2013: 27). La mitología popular no cambió demasiado en los últimos 2.500 años que separan las marismas de esta Isla Mínima de los olivos soleados de la Grecia de Platón, bajo cuya sombra el maestro conversaba con sus discípulos. Era el paso del mito $\mu\theta\omicron\varsigma$ (“cuento”, “relato”) al logo $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ (“razonar”, “comprender”, “hablar” o [pronunciar] “discurso”). Pero aún hoy día en los ambientes rurales la gente necesita el mito y lo

mitológico como un elemento referencial más: les sirve para explicar la realidad de manera mucho más fabulosa que la mera aplicación de la ciencia.

“Otra de las funciones del relato es la de servir como medio de conocimiento de la realidad social, sobre todo aquella en la que emerge el propio texto narrativo (ROMERA CASTILLO, 1998: 151). Por lo tanto, el relato tiene a la vez un carácter social, en tanto que generado en una colectividad; e individual, en tanto que creación de una persona concreta o un grupo de personas. [...] El mito, por su carácter de relato, ha sido siempre considerado como una realidad compleja que se basa en la intuición y el sentimiento. Como comenta R. A. Segal (2004: 4): ‘Como punto de partida, propongo definir el mito como historia. Que el mito sea una historia —aunque además pueda ser otras cosas— puede parecer evidente. En el fondo, cuando nos piden que nombremos mitos, la mayoría pensamos en las historias sobre dioses y héroes griegos y romanos’” (Martínez García 2013: 27).

Por ello, en *La isla mínima* sus habitantes creen que “esta tierra está maldita: se traga a la gente”, o que aún existen personas como “esta señora es vidente: ella habla con los muertos” (aunque luego resulte no ser así... o sí, puesto que está prediciendo la enfermedad de Juan), o la relación telúrica que el personaje de Juan mantiene con la madre naturaleza (a través de los pájaros que se le aparecen en visiones, o en la realidad) y que, de alguna manera, le invita a unirse a la tierra nuevamente. La importancia del mito es capital en esta historia. Era una tierra baldía despoblada, que se cubre con gente humilde que llega a buscarse la vida; otros, directamente son represaliados políticos.

La repoblación de esta zona arranca con la guerra civil española, que es lo que provoca que se cultiven estos campos:

“Fue el general Gonzalo Queipo de Llano quien a partir de 1937 impulsó definitivamente el cultivo del arroz en esta zona, estratégico para abastecer al bando franquista, pues los otros arrozales españoles, la Albufera de Valencia y el delta del Ebro, permanecían bajo soberanía

republicana. Las condiciones en las que miles de braceros –muchos de ellos republicanos huidos de las matanzas de la Baja Andalucía y Extremadura– domeñaron la marisma para transformarla en un límpido arrozal se asemejaron a las penurias de los campos de trabajo forzado”

¹⁰¹

Alberto Rodríguez y Rafael Cobo acuden a la exposición fotográfica que recorría estos parajes y, al verla, rápidamente ambos tienen la sensación de que ese proyecto que tienen entre manos cuajaría si la ambientación fuera en el contexto – claustrofóbico, olvidado, añejo– del trabajo de Atín Aya. El propio director lo relata así:

“La película surge de una exposición de un fotógrafo sevillano llamado Atín Aya que tuve la suerte de visitar. Aya se dedicó durante los años ochenta [en realidad esas fotografías se realizaron entre los años 1991 y 1996] a recorrer las marismas del Guadalquivir. Tuvo que comprarse unos mapas militares porque entonces no había indicaciones de los caminos y todo aquello es un laberinto absoluto. En aquella zona, durante la época en la que se necesitaban jornaleros, se levantaron muchos poblados de colonización, de forma que llegó un momento en el que mucha gente habitaba allí. En cuanto entraron las máquinas, comenzó la diáspora. En los pueblos se quedaban tres o cuatro personas, los dueños de los economatos y poco más. Así que terminaron por convertirse en algo así como pequeñas islas. Atín Aya hizo una serie de retratos y paisajes de la zona en blanco y negro. Cuando vi aquello me quedé impresionado; sobre todo, con una de las fotos de aquella exposición en concreto. Toda la historia de la película comenzó en mi cabeza por culpa de una de aquellas fotografías” (Cuéllar 2014).

Atín Aya es un reportero de oficio, que solía volver en reiteradas ocasiones al lugar

¹⁰¹ Artículo del diario *ABC* que lleva por título “Así son de verdad las marismas del Guadalquivir de ‘La isla mínima’”, consultable en: <http://www.abc.es/viajar/espana/abci-marismas-guadalquivir-isla-minima-201502111256.html>

de los hechos hasta obtener la toma correcta. Atín Aya sabe congelar un entorno que vive de espaldas al progreso y darle una dimensión ética y estética a ese relato. El periodista Eduardo del Campo lo cuenta así:

“Estos marismeños visten ropas muy humildes. Viven en casas esenciales, un Oeste de motos viejas, botas chirucas y galgos. Pertenecen a un tiempo legendario de lucha y precariedad. Hacen de todo para vivir: son jornaleros, pescan angulas y duermen aislados en chozas, cazan como furtivos, pescan, cuidan ovejas bajo la lluvia, cortan enea, buscan coquinas en la playa de Doñana, vigilan como guardias los cotos y fincas de terratenientes, como esos dos jinetes con capucha y pasamontañas que inspiran temor” (Del Campo 2015).

Es, en definitiva una España que, probablemente, no se nos mostraba así desde el retrato –absolutamente demoledor– del maestro Eugene Smith y su *Spanish Village*¹⁰², que consiguió, en su día, contarle al mundo qué se escondía realmente tras la “Santa Cruzada” cristiana de “liberación de España”¹⁰³. En esos retratos, demoledores, el maestro Smith “ha sido elogiado por más de seis décadas como el retrato fotográfico más emocionante que jamás se haya hecho de la vida cotidiana en la España rural”¹⁰⁴. Y, encarna de algún modo un mundo que conecta la postguerra civil española (y preguerra mundial) con el postfranquismo que aún ocupa un poso muy marcado en el fondo de los relatos de Atín Aya.

El fotoperiodista David Jiménez, en su época de reportero, lo definía como sigue:

“El fotógrafo Eugene Smith no escogió Deleitosa para retratar la pobreza y el aislamiento de España porque fuera el lugar más pobre y aislado –los

¹⁰² Puede realizarse un primer acercamiento al particular en el artículo que lleva por título “Spanish Village: la vida entre la pobreza y la fe antigua”, publicado en *El Mundo* el 2 de noviembre de 2015 y consultable aquí:

<http://www.elmundo.es/album/espana/2015/10/30/562141b8e2704ee41b8b4579.html>

¹⁰³ Artículo que lleva por título “La guerra Civil fue una ‘Cruzada’ y una ‘Guerra de Liberación’”, publicado por *Público* el 2 de junio de 2011. Consultable en:

<http://www.publico.es/culturas/guerra-civil-cruzada-y-guerra.html>

¹⁰⁴ Consultable en la web municipal de Deleitosa (Extremadura):

<http://www.deleitosa.email/deleitosa-spanish-village.php>

había peores—, sino porque el pueblo reflejaba la media de cómo vivían los españoles entonces. La crónica de la revista *Life* de 1951 destacaba que los habitantes de la localidad extremeña nunca habían visto un tren, el correo llegaba en burro, el teléfono más cercano estaba a 20 kilómetros y la única bañera pertenecía al médico local. ‘Deleitosa vive entre la pobreza y la fe’, decía el texto que acompañaba fotografías icónicas como la del velatorio de Juan Larra, uno de los vecinos” (Jiménez 2015).

En ambos casos el microclima socio-laboral y político, el marco referencial, el contexto, en definitiva, condiciona el contenido. Tanto es así que si a ojos poco avezados mostramos fotografías de uno y otro trabajo no serán pocos los receptores que se muestren incapaces de saber reconocer el más de medio siglo que los separa.

“Las fotografías de Aya fascinaron tanto a Rodríguez como a Catalán por el ambiente y los personajes que retrataban: un recorrido por los habitantes y los escenarios de las Marismas en una serie de fotografías realizadas entre los años 1991 y 1996, que, sin embargo, parecían reflejar imágenes captadas en las décadas de los sesenta y setenta. Esta idea de gente anclada en un tiempo pasado fue la que les inspiró a escribir un *western*, un *thriller* político sobre la transición española que quedó finalmente plasmado en *La Isla Mínima*” (SEFF 2015).

4.2.7.3. Revisión de la versión oficialista de la Transición en el medio rural

La llamada “Transición”, durante casi cuatro décadas mostrada como un ejemplo modélico de nuevo país, empieza ahora a ponerse en duda desde prácticamente todos los estamentos sociales. El Rey, antaño la autoridad de máxima representación de España, se vio envuelto hace poco en asuntos por los que tuvo que pedir disculpas públicas, que tuvieron como consecuencia su bajada en popularidad y el retorno del eterno debate sobre si aún tiene sentido una monarquía en España y que, en última instancia y como consecuencia final, provocaron en 2014 su abdicación a favor de su hijo Felipe, actual Rey de España. Asimismo, toda una corriente de nuevos partidos — antaño extraparlamentarios— han obtenido en las últimas elecciones un resultado nada desdeñable, así como las alcaldías de Madrid, Barcelona, y otras capitales de

importancia como Cádiz. Todo ese movimiento, que pretende provocar un trasvase de las calles a las instituciones, parte de la base del agotamiento del “Régimen del 78”. El catedrático de Antropología Isidoro Moreno (en la Transición adscrito a uno de los movimientos extraparlamentarios y en la actualidad muy crítico con el sistema político) lo resumirá así:

“Ya nadie duda que estamos en la segunda transición política. Y pocos discuten que está agotada la Constitución del 78, que certificó el paso sin rupturas desde la dictadura franquista a una democracia política, de muy baja intensidad pero suficiente para incorporar al Estado español al entonces Mercado Común Europeo y a la OTAN, que es lo que interesaba a los poderes financieros y económicos. A lo que contribuyeron activamente los partidos considerados de izquierda y los sindicatos mayoritarios, convertidos desde entonces en pilares del sistema”. (Moreno Navarro 2015)

4.2.7.4. *La España negra de crímenes y asesinatos*

Entre 1888 y 1891 el escritor belga Émile Verhaeren y el pintor español Darío de Regoyos realizaron un viaje por España. Émile Verhaeren, más tarde, publicó sus notas del viaje y reflexiones en cuatro artículos que, a su vez, en 1899, editaría su amigo Regoyos ilustrándolos con 21 dibujos. Se trató de un viaje castizo, que arranca en Gipuzkoa y finaliza en El Escorial, una auténtica *road movie* de la época en que buscaron la España negra que, justo al tiempo de la publicación, tanto obsesionaba a los poetas del Modernismo (la Generación del 98).

“Fue el 18 de junio y el inicio de un viaje por el norte y el centro de la Península que se convertiría en uno de los episodios más relevantes de las relaciones interculturales hispano-belgas. A lo largo del viaje, ambos artistas plasmaron sus impresiones en creaciones artísticas y literarias. Mientras Regoyos se dedicaba a pintar y dibujar, Verhaeren redactaba artículos y corregía las pruebas del segundo poemario de su llamada trilogía negra: *Les Débâcles*” (Verbeke 2003: 169).

El prólogo a la obra lo firma Baroja, quien, a modo de exégesis, explica que Regoyos no era un exactamente un hombre al uso.

“El trayecto por lo que se obsesionaba al poeta belga, la España negra, empezaba en el País Vasco. Recorrieron sus aldeas ‘construidas como a bofetadas contra las laderas de la costa’. Alucinaron con las viejas ‘que parecía que habían asistido a la agonía de Cristo’. Se colaban en los funerales y escuchaban los cantos de los fieles, que duraban horas, como un mantra con un órgano desacompañado. En los campanarios de Guipúzcoa se tocaba a muerto, pero se daban también cinco campanadas en la agonía. ¿Es necesario? Se preguntaba el pintor. Eso solo podía ocurrir en un país amigo de la muerte, se lamentaba” (Corazón Rural 2015).

Esta *España negra* que tan magistralmente aparece retratada en esta obra se jalona también con oficios extintos que, cómo negarlos, son consustanciales a la España de la época y de la que, de alguna manera, algo queda aún en lo que somos hoy día.

“Tras asistir a una procesión en San Juan de Gaztelugatxe en la que las personas les parecieron hormigas, decidieron coger una diligencia en San Sebastián para ir hasta Pamplona. El viaje lo hicieron con un gitano que fascinó a Verhaeren. Era un sacramantecas¹⁰⁵, un muy bello oficio. Antiguamente, en las corridas de toros los caballos no llevaban peto. En la suerte de varas, lo corriente era que el toro los destripase. El ruedo todo lleno de intestinos empanados en albero” (Corazón Rural 2015).

De esa España negra hay mucho en el sustrato cultural que, siempre desde la perspectiva burguesa, se filtraba a las artes como la literatura y la pintura. En pleno franquismo, el escritor (y dirigente comunista) Armando López Salinas publica junto con Alfonso Grosso la brutal obra *Por el río abajo*. Sería la primera obra de Grosso, quien, años después, sería uno de los escritores más consolidados del realismo social

¹⁰⁵ Según el DLE, ‘criminal que abre el cuerpo a sus víctimas para sacarles las vísceras’. <http://dle.rae.es/?id=WvmRwUV>

literario. La obra sería censurada por las autoridades franquistas y hubo de ver la luz en París. Esta obra, como reconoce el propio Alberto Rodríguez, fue fundamental en la escritura del guión de *La isla mínima*:

“*Por el río abajo*, un libro de viajes escrito por Alfonso Grosso y Armando López Salinas. Los dos formaban parte del Partido Comunista y se metieron tres días en las marismas en agosto a recorrerlas de arriba a abajo. No tenían ni idea de a dónde iban, claro, porque allí hace un calor en agosto que te mueres. Todo el principio de la película es el principio de ese libro: se quedan parados en una carretera, los recoge un tractor, llegan a un pueblo que está en fiesta y en la pensión encuentran un crucifijo con Hitler, Mussolini, Franco y Salazar. Así conocemos a la pareja de policías interpretados por Raúl Arévalo y Javier Gutiérrez” (Rodríguez Librero 2014d).

El film, más que ubicarse en un contexto, nace del propio contexto, ya que la trama es consecuencia del entorno, y éste, además, está presente en cada uno de los personajes y en cada uno de los planos: es, más que un mero lugar, una manera de entender el territorio y la historia (muy especialmente en términos políticos, además) de esta zona de marismas.

“El punto de partida de la película fue una exposición de fotografías de la zona realizadas por Atín Aya, así que la atmósfera ya estaba allí. Lo que hemos hecho ha sido tratar de no perderla. La idea era que fuéramos capaces de ser fieles tanto al espacio como al tiempo. Cosa bastante complicada porque las marismas, bueno, digamos que tienen vida propia. Allí el tiempo discurre diferente a cualquier otra parte” (Rodríguez Librero 2014e).

4.3. *El hombre de las mil caras* (2016), de Alberto Rodríguez

4.3.1. Contexto sociopolítico

En 1982 el joven líder del PSOE Felipe González gana por una aplastante mayoría absoluta las elecciones a una fragmentada derecha. En ese momento se inicia una de

las etapas de mayor desarrollismo en materia de infraestructuras, educación y sanidad pública. La democracia española, como se ha visto, necesitaba consolidarse y en esa década el nivel de prosperidad avanzó tan decididamente que eclipsó los aspectos más oscuros de la construcción del nuevo estado. Pero los sucesivos gobiernos de Felipe González empiezan a desgastarse, lo que coincide con un reagrupamiento de la derecha política en torno a la figura de José María Aznar, y todo ello con el trasfondo de la crisis del petróleo de 1993, que afectó a todas las economías del mundo, pero especialmente a la española, joven y muy dependiente de la importación de combustibles fósiles.

Son muchos los escándalos de corrupción que comienzan a acorralar al gobierno felipista. El llamado “caso Roldán” fue uno de los más mediáticos en la España de la época. Luis Roldán, director de la Guardia Civil y con casi 70.000 hombres bajo sus órdenes, huyó del país apropiándose de 1.000 millones de pesetas, un auténtico dineral para la época. Todo se complica cuando se descubre que Francisco Paesa, un *freelance* español que ha trabajado para los servicios de inteligencia de varios países (entre ellos el suyo, España) anda implicado en el asunto.

Tras casi un año huido, Roldán se entrega, supuestamente por el buen trabajo de la policía española. En rueda de prensa, el ministro Belloch se apunta el tanto y repite insistentemente: “El gobierno no ha pagado nada, nunca”. Sin embargo luego se descubrió que habían pagado dinero de los fondos reservados al propio Paesa. El escándalo fue el fin de la meteórica carrera política de Belloch y, junto con otros casos muy graves de corrupción gubernamental, acabó suponiendo la misma caída del gobierno de Felipe González, que perdió las elecciones de 1996 y, tras eso, dimitió y abandonó la política.

4.3.2. Ficha técnica

Título original	<i>El hombre de las mil caras</i>
Dirección	Alberto Rodríguez

Ayudante de dirección	Adán Barajas
Guión	Rafael Cobos y Alberto Rodríguez
Música	Julio de la Rosa
Protagonistas	Eduard Fernández José Coronado Marta Etura Carlos Santos
Productor	Gervasio Iglesias
Productor ejecutivo	José Antonio Félez, Mercedes Gamero, Francisco Ramos y Antonio Asensio Mosbah
Director de fotografía	Alex Catalán
Directora de producción	Manuela Ocón
Asistente de dirección	Adrián Orr
Foto fija	Julio Vergne
Montaje	José Manuel García Moyano
Sonido	Pelayo Gutiérrez
Equipo de maquillaje	Yolanda Piña

País	España
Año	2016
Género	Policíaco, Thriller, Espionaje
Duración	120 minutos
Idiomas	Castellano
Productora	Atresmedia Cine, Sacromonte Films, Atípica Films, Zeta Audiovisual, El espía de las mil caras AIE, DTS Distribuidora de Televisión Digital
Con la participación de	RTVE, ICAA, Instituto Oficial de Crédito (ICO), Canal Sur, AXN, Canal+
Distribución	Warner Bros. Pictures Intl. España

4.3.3. Introducción a la obra

El film se basa en una obra que se engloba en la llamada “novela de género de espionaje”. España era un país donde este género, históricamente, tenía poco recorrido, y que se limitaba a meras traducciones de autores británicos. No sería hasta los últimos años del franquismo (los sesenta) en que la editorial catalana Ferma lanza la colección de novelas de precio reducido (hoy las llamaríamos *low cost*) *B.A.N.G.*, que versaba sobre una red internacional clandestina de espionaje y que tenía poco peso literario, más bien era una parodia del mundialmente conocido James Bond (algunas de cuyas películas, como *Skyfall*, hemos analizado cromáticamente en el presente trabajo) y las obras fundamentales de John le Carré. El género obtiene un nuevo impulso en nuestro país con los trabajos del novelista catalán Manuel Vázquez Montalbán, quien crea la figura del detective privado Pepe Carvalho, un descreído antiguo miembro de los servicios de inteligencia norteamericanos (CIA) que habrá de desenvolverse entre un mundo de asesinatos, crímenes, viajes, glamour y astucia.

4.3.4. Sinopsis

El ex agente secreto Francisco Paesa (interpretado magistralmente por Eduard Fernández) sigue trabajando para el Ministerio del Interior del gobierno español. Como agente independiente es responsable de la operación contra ETA más importante de la historia (les vende de contrabando unos cohetes con un dispositivo de seguimiento y se descubre el arsenal de la banda terrorista). Supuestamente ese trabajo nunca lo cobró. Tras eso, se ve envuelto en un caso de extorsión en plena crisis de los GAL (guerra sucia del estado contra ETA) y tiene que huir del país. Cuando regresa cinco años después a España está arruinado y nada es ya lo que era. Ese es el contexto en que recibe la visita de Luis Roldán (Carlos Santos), ex director general de la Guardia Civil, otrora hombre poderoso del Gobierno felipista, y de su mujer Nieves Fernández Puerto (Marta Etura), que le ofrecen un millón de dólares si les ayuda a salvar 1.500 millones de pesetas sustraídos al erario público de forma ilegal, sobre todo comisiones de grandes constructoras y dinero de los fondos reservados. Paesa ve entonces la oportunidad de vengarse del gobierno español, aprovecharse del mermado Roldán y ganar mucho dinero llevando a cabo una magistral operación de engaño masivo con la colaboración de su inseparable amigo el piloto Jesús Camoes (José Coronado): es “el hombre que engañó a todo un país”.

4.3.5. Estructura de la película

El film *El hombre de las mil caras* pivota sobre numerosos saltos en el tiempo: *flashback* y *flashforward* sirven para narrar una trama en la que hay casi medio centenar de saltos de localizaciones entre Madrid, París, Ginebra, estaciones de trenes de Alemania, países como Guinea, Polonia o decenas de aeropuertos diferentes.

La trama es compleja porque se basa, aunque libremente, en el libro del periodista Manuel Cerdán: *Paesa, el espía de las mil caras*. Toda la cinta está narrada por una voz en *off* que se dirige directamente al espectador por ese laberinto de contactos, espías, traiciones, ciudades y botines.

Se vale de un ritmo trepidante (lo cual se consigue gracias a diferentes propuestas

tanto narrativas como técnicas, como veremos adelante) y en un constante cambio de la linealidad del texto: cambios de localizaciones geográficas y elipsis temporales. Con todo, lo que la trama busca es que una historia compleja de narrar *per se* no se vuelva monótona y predecible.

4.3.6. Análisis del film

4.3.6.1. *Prólogo*

4.3.6.1.1. Títulos de crédito

El film comienza con la voz en *off* de un narrador omnisciente que es el personaje de Jesús Camoes, piloto y compinche de Paco Paesa. Camoes centra en el espacio y el tiempo la historia y, además, da un par de claves del tono que tendrá todo el film. Unas imágenes de un avión aterrizando desde el punto de vista del propio tren de aterrizaje ponen imágenes a la voz, que declama como sigue:

“La historia que voy a contarles ocurrió en una época en que el cielo pertenecía a unos pocos. No había compañías de vuelo a bajo coste, no era como ahora: un avión era un avión, no un autobús. Es una historia real. Como todas las historias reales contiene alguna mentira. Es la historia de un mentiroso, la historia de un hombre que engañó a todo un país. Me llamo Jesús Camoes, fui piloto en esa época de la que les hablo, tenía dinero y prestigio, no tenía ninguna necesidad de meterme en asuntos como este, pero me divertía. El cielo era de unos pocos. El mundo también”.

En el film la localización y el año (el cronotopo, en la literatura narratológica) se nos presenta con unas letras blancas donde figura el año y la ciudad. En este caso es: “Madrid 1995”. Se trata de un aeropuerto. La voz en *off* nos presenta a Paesa, quien acaba de encontrarse con Camoes en dicho aeropuerto. Mientras Paesa enciende un cigarrillo, de él dirá Camoes: “Este es Francisco Paesa. En 1995 participamos en la entrega del prófugo más buscado de la historia de la democracia española”. Los dos mantienen un diálogo que, por su trascendencia, nos permitimos copiar:

(En una mesa del aeropuerto, Camoes entrega un maletín a Paesa)

Paesa: ¿Has mirado lo que hay dentro?

Camoes: Esto (enseñando una llave), es de una consigna de la Estación del Norte en París. ¿Qué vas a hacer con tanto dinero?

P.: ¡¿Qué vamos a hacer?!... Ya veremos, falta mucho para que salga [se refiere a Roldán], tenemos tiempo para pensarlo. Vuelvo dentro de un mes. Ah, te va a llamar la jueza Ferrer para que vayas a declarar: no te preocupes, está todo en orden. Un adelanto (le entrega un sobre con billetes a Camoes).

C.: ¿Y si la jueza me pregunta por ti?

P.: Dile la verdad, que somos amigos...

Voz en *off*: Pero volvamos al principio de la historia...

4.3.6.2. Planteamiento del conflicto

Se produce el primer *flashback* de la narración, y el primer gran salto geográfico. El lema de la pantalla nos comunica: “Varsovia 1986”. En una habitación de hotel Paesa está cerrando una venta de armas. Al terminar el trato Paesa le dice a su interlocutor: “Necesito dos misiles... para ETA”. La voz de Camoes nos relata: “Durante los años más duros de ETA le encargaron a Paco que les vendiera dos misiles con balizas de seguimiento para llegar al corazón de la banda armada”. Paesa le entrega a su contacto francés un sobre con “300.000 francos por adelantado”.

Vuelve a producirse un *flashforward* en la narración, cuyo cronotopo nos sitúa en “Madrid 1988.” La voz de Camoes narra: “Fue el mayor golpe la historia contra la banda terrorista, se encontró parte de su arsenal y, lo más importante, se descubrió cómo funcionaba su sistema de extorsión a los empresarios vascos. Desde ese momento se convirtió en uno de los hombres más buscados por ETA”.

Las imágenes nos van acercando a la descripción del personaje que el narrador describe. Ahora le toca el turno a “Rafael Vera: director general de la seguridad del estado, más conocido como ‘el gitano’” [...]. “Por aquella operación le habían prometido 100 millones de pesetas. Dos años después, todavía no había cobrado ese dinero. Nunca cobró”. Las imágenes muestran a Paesa –en la parte de abajo de una escalera– y a Vera –en la parte de arriba de la escalinata–. Al verse, Vera desciende (no es gratuita esta imagen, al fin y al cabo hablamos de Paesa, uno de los grandes magos moviéndose en eso que se ha convenido en llamar “las cloacas del estado”) y, una vez ambos están al mismo nivel, Vera le dice: “¿Cómo?, ¿que no te han pagado?, ahora mismo hago un par de llamadas y te lo soluciono”.

De nuevo Camoes: “Le enviaron a extorsionar a una testigo de los GAL. GAL: guerra sucia del estado para acabar con ETA. Un trabajo fácil, sólo tenía que convencerla para que cambiara su testimonio y no incriminara al Estado español: fue la única vez que Paco no desconfió”. Las imágenes muestran a Paesa hablando seriamente con una testigo en la puerta de un hotel, hechas por un fotógrafo escondido en un coche con un teleobjetivo. Continúa la voz: “En el momento en que el rostro de Paco se hizo público nadie quiso saber nada de él”.

De nuevo el cronotopo nos sitúa en: “Madrid 1994”. Eso significa que la historia ha avanzado seis años adelante en el tiempo. En ese tiempo Paesa ha huido del país para poner tierra de por medio debido a una de sus múltiples causas pendientes con la justicia española. Tras este *flashforward*, estamos ya en un paradigma que, aunque apenas lo sitúe cinco años después, nada se parece al anterior¹⁰⁶.

La voz en *off* nos sitúa de nuevo: “[Paesa] tuvo que huir de España y permanecer fuera cinco años. Cuando regresó ya nada volvió a ser lo mismo”. Esa reflexión se

¹⁰⁶ Conviene recordar que en los años que separan el Madrid de 1988 del de 1994 ha habido, en lo nacional, un amago de cambio de gobierno (que se produciría dos años después, finalmente), una Expo Universal en Sevilla, unos Juegos Olímpicos en Barcelona, una capitalidad europea de la cultura para Madrid y, con todo ello, una inversión ingente en infraestructuras (el AVE, autovías, aeropuertos) y, en el marco europeo, nada menos que la caída del muro de Berlín y con ello la desaparición de las dos Alemanias, el desmoronamiento del imperio soviético y sus múltiples consecuencias (guerra de los Balcanes, etc.). Por si fuera poco, la economía se halla inmersa en la llamada “crisis del petróleo” de 1993 y la calle es un hervidero entre los crímenes de ETA, las huelgas generales y el desempleo galopante.

narra en lo visual gracias a una escena en que trata de timar a unos empresarios – mientras beben un vino exclusivo “del que sólo hay 50 botellas en todo el mundo” – y lo descubren. Paesa proponía crear una sociedad *Off Shore* en “Sao Tomé y Puerto Príncipe, que para algo soy su embajador en medio mundo”, dice. Pero uno de los contrarios saca un informe de un detective. La voz de Camoes confirma: “Un buen informe de un detective siempre es un mal informe”. Sus bienes se limitan a un viejo Jaguar y una oficina abandonada sobre la que pesan dos órdenes de embargo. “Ud. no está en la cárcel por la inmunidad diplomática de esto” (señala la tarjeta de visita que lo acredita como embajador de Sao Tomé y Puerto Príncipe), al tiempo que el otro le dice: “Regalo de su amigo George Starkmen, traficante de armas”. La conversación acaba en fiasco y todos se levantan dejando solos a Paesa y Camoes.

De vuelta a la casa de Paesa, en un adinerado barrio de Madrid, la mujer con la que convive –quien en realidad es la propietaria del inmueble– le dice: “He puesto tus cosas en la habitación de abajo hasta que encuentres otra cosa”. El narrador puntualiza: “Así era su mundo hasta que apareció Luis Roldán”.

Las imágenes muestran a cámara lenta y de espaldas a un tipo de mediana edad, prematuramente calvo, con gabardina, que asciende una escalera en cuyo final hay varios altos cargos guardias civiles que le hacen el saludo militar. Y mientras, una música de rock agiliza el relato mientras en pantalla se lee: “el Algarrobo”. La voz de Camoes, el narrador, nos sitúa: “Luis Roldan, director general de la Guardia Civil, al mando de más de 70.000 hombres, uno de los miembros mejor valorados del gobierno, implacable en la lucha contra ETA, el hombre llamado a ser el próximo Ministro del Interior”.

Se reúnen Roldan y su mujer con Paesa en el despacho de éste último. Le dicen, visiblemente nerviosos, que necesitan salvar “mucho dinero” que hay en una cuenta en Suiza. También le comunican que hay dos casas que querrían conservar: una en París y la otra en las Antillas Francesas. Roldán le dice también que “va a salir una información que me perjudica”. Ante ello, Paesa les advierte que les cobrará un millón de dólares y, tras aceptar el trato, les recomienda “poner tierra de por medio, eso siempre ayuda”.

4.3.6.3. Desarrollo del conflicto

En una carretera secundaria francesa, Luis Roldán y su esposa viajan en un automóvil. La esposa conduce y él está adormilado. Cuando despierta ella le dice: “Acabamos de pasar la frontera francesa”. Ya en París Paesa los instala en un lujoso piso con vistas a la Torre Eiffel y, dado que era el aniversario de matrimonio de Roldán, les dice que se “ha permitido reservar una cena en un restaurante romántico”. Les llevará un hombre del propio Paesa alias “el sueco”, a quien le dejan al cargo de la pareja,. Allí la mujer de Roldán le confiesa a éste que está embarazada.

Nuestro narrador nos cuenta: “La estrategia de Paco para salvar las casas de Roldan era simple, sólo necesitaba a alguien con poco o nada que perder, mejor nada. Es decir, un esclavo. En este caso el elegido se llamaba Américo Casturelli, casi abogado”. Interpretado por Enric Benavent, es un pobre hombre, italiano pero que malvive como puede en Francia, se dedica a pequeños pufos y menudeos varios. Asimismo, también necesita el concurso de otro hombre de paja, Pinaud (interpretado por Philippe Rebbot): “un agente de bolsa venido a menos que perdía los clientes a la misma velocidad que los muebles: el esclavo del esclavo”, que malvive en un pisucho parisino sin apenas muebles, dependiendo del menudeo de turno. También participa un cocinero lituano que apenas sabe escribir. Con semejante cuadrilla Paesa teje su plan para ir vendiéndose una y otra vez las propiedades a nombres de sociedades opacas a nombre de los integrantes descritos. Como dirá el narrador: “Por último, un notario ginebrino dio sepultura legal a aquella maraña de compras, préstamos y ventas de ventas. Si algún día la justicia llegaba hasta las casas de Roldán, siempre habría a alguien que reclamaría esa propiedad como parte de su préstamo. Las casas de Roldán estaban a salvo, Paco también”.

4.3.6.3.1. Entrevista a *El Mundo* y punto de inflexión

En el piso de París facilitado por Paesa, Roldán y su mujer, Nieves, hablan con el propio Paesa: le dicen que les consiga una entrevista en el diario español *El Mundo*. Roldán afirma tener un maletín en el que guarda información comprometedora. Dice: “Se está mintiendo mucho sobre mí, quiero que me consiga una entrevista con el periódico *El Mundo*, sé muchas cosas y puedo probarlas, si van a por mí yo voy a ir a

por ellos, que lo sepan, gobierno, oposición y la Familia Real si hace falta, aquí no se salva nadie”.

Roldán realiza la entrevista a *El Mundo* desde su exilio de París. El titular fue una frase literal que pronunció: “Tengo dos alternativas: o pegarme un tiro o tirar de la manta y contar toda la verdad”. De hecho, la conversación real proseguía: “y cuando digo tirar de la manta lo digo con todas las consecuencias, absolutamente todas. A mí no me van a engañar como hicieron con Amedo, no. Si voy a la cárcel no voy a ir solo, me los llevo a todos conmigo”.

La entrevista a *El Mundo* por parte de Roldán fue real¹⁰⁷, y en este film se recoge de manera profusa. En su huida Roldán creía que esa entrevista iba a chantajear a la clase dirigente y, por tanto, podría emprender una negociación con las autoridades españolas en una situación de cierta equidad. Pero el efecto fue el contrario, porque sí lo engañaron, pero no fue quien el propio Roldán pensaba.

En la habitación contigua a donde Roldán está atendiendo a los periodistas de *El Mundo*, la mujer de Roldán le pregunta a Paesa cómo va dicha entrevista: está nerviosa y parece que ahora sí es consciente de lo que se les viene encima. Conversan unos minutos sobre si Roldán y su esposa deben volver a España o no. Nieves, su mujer, le dice a Paesa: “Luis no puede volver, me da miedo lo que puedan hacer con él... Pero yo sí voy a ir a declarar”. “Pueden detenerla”, le dice Paesa. “No, no pueden, no tienen nada contra mí”.

Con cierto coqueteo, Paesa le acaricia los pendientes (regalo que le había hecho llegar a Roldán para que se los diera a la esposa la noche del aniversario) y le dice: “Son muy bonitos, son garzas, para los griegos significan belleza, equilibrio y sabiduría: no podía haberlo elegido mejor”. Y quitándole la copa de vino que ella tenía en la mano le dice: “Me ha dicho Luis que está embarazada”. Se miran y Paesa asevera serio: “No se vaya sin dejarlo todo bien atado... La semana que viene nombran un nuevo director general de la Guardia Civil. No sé si sabe lo que eso

¹⁰⁷ Con título “No me van a engañar como a Amedo; si voy a la cárcel, no iré solo”, se publicó el 3 de mayo de 1994 en el diario *El Mundo*, y puede consultarse aquí:

<http://www.elmundo.es/especiales/2007/10/comunicacion/18elmundo/roldan.html>

significa: que el nuevo director podrá tener acceso a la cuenta de su marido en Suiza. Tienen que confiar en mí, si no, lo van a perder todo”. Cuando por fin termina la entrevista, Paesa deja solo al matrimonio y Roldán, fuera de sí, se repite a sí mismo una y otra vez “soy mala persona”, una y otra vez... Su mujer le consuela.

Roldán permanece en la habitación mientras Paesa y Nieves caminan hacia la salida. Se produce una especie de bajada a los infiernos: en el film lo especifican de manera muy gráfica en una escena en que Nieves y Paesa bajan en el ascensor del edificio y, de forma más o menos intencionada, conversan:

Nieves: He hablado con Luis, mañana transferirá el dinero a su cuenta en Aresbank.

Paesa: ¿Cuánto dinero es?

N.: 1.500 millones de pesetas.

(El narrador puntualiza: “Mil quinientos millones de pesetas en comisiones, y fondos reservados del estado: todo un golpe a las arcas públicas”).

P.: ¿Qué van a hacer con el maletín? Deberían ponerlo a salvo, esa información es su seguro de vida...

N. (con cara extrañada): ¿Qué maletín?...

El narrador matiza: “Luis y Nieves no volverían a verse hasta un año después. Nieves fue imputada por encubrimiento e internada¹⁰⁸. En la cárcel coincidió con presas encarceladas por su marido. No quiso el módulo de aislamiento”. Paesa lleva a Roldán –quien ya está solo en Francia– a un piso de las afueras, modesto. “En este bloque viven 1.200 familias, nadie se fijará en usted”, le dice Paesa. La única visita que tendrá es la de Hans, alias “el Sueco” (interpretado por Christian Stamm), que le lleva comida una vez por semana.

¹⁰⁸ Fue internada en la cárcel de mujeres de Brieva (provincia de Segovia). Un año más tarde sería ahí internado su marido, en un módulo de aislamiento.

Efectivamente, el dinero se ingresó en la cuenta dada y, tras eso, se activa la maquinaria blanqueadora ideada por Paesa: el italiano Casturelli y el cocinero se personan en Madrid para firmar como apoderados. Y ahí arranca el sistema. El narrador lo explica así: “24 horas después de que Luis Roldán hubiera entregado el dinero en la cuenta de Paco, ese dinero había dado dos veces la vuelta al mundo, de Madrid a Ginebra, de Ginebra a Singapur, de Singapur a Frankfurt, de Frankfurt a Londres, y de Londres de vuelta a Singapur. Aquello se llamaba hacer el helicóptero, y era como hacer desaparecer el dinero”.

4.3.6.3.2. Confinamiento parisino

Parece ser que, en la vida real –y según se refleja también en el film–, los inicios de Roldán en París son razonablemente aceptables. Con su mujer entre rejas, él se dedica a ver la televisión (aunque le pide a Paesa que le traiga una lista de libros de autores que jamás leerá). Una mañana Paesa acude al piso. Roldán está desayunando. Ya por aquel entonces el revuelo mediático en España y los decibelios políticos de la huida de Roldán alcanzan un volumen inimaginable.

En Madrid, dos comisarios de la policía van a casa de Paesa (que, en realidad, es de la pareja de éste) a interrogarle sobre Roldán: Paesa afirma que no les puede ayudar. Sin embargo, la Policía sabe que Roldán fue al despacho de Paesa porque Camoes, por accidente, se lo contó a una chica en una boda, un poco bebido, la cual resultó ser la mujer de un policía. Además, Roldán llamó por teléfono a su madre desde el piso franco de Paesa en París. Paesa afirma que se alojó en su casa de París unos días y que no descarta que hubiera telefoneado a alguien. Pero todas las coartadas se desmontan cuando le preguntan por Casturelli: le acaban de pillar en el aeropuerto de Berna, borracho y desorientado, y con un maletín con 300.000 francos suizos sin declarar. Fue condenado a 5 años por evasión de capitales, que debieron ser 15 años, pero contó que había hecho un trabajo para Paco Paesa y Luis Roldán, y le habló de 1.500 millones de pesetas. “¿Le suena de algo?”, le preguntan los policías. Contrariado, Paesa le dice al inspector que ese dinero es suyo, que no es el famoso dinero de Roldán. El comisario, a su vez, le responde: “Por si acaso la jueza Ferrer ha solicitado a Singapur la congelación de la cuenta”. Camoes, nuestro narrador, dirá que: “Debido a la declaración de Casturelli, la inmunidad que le daba su cargo como

embajador estaba en peligro. Sin esa protección se le acusaría de nuevo por la extorsión a los testigos de los GAL”.

4.3.6.3.3. Los “pistoleros” profesionales que nunca existieron

En el piso parisino, Paesa da un chaleco antibalas a Luis Roldán y se produce un diálogo que es importante en la trama, en los términos que siguen:

Paesa: Han cambiado las reglas, necesita a profesionales.

Roldán: Pensé que usted lo era.

P.: De otro tipo, me refiero a una banda internacional que lo proteja.

R.: ¿Pistoleros? No los necesito, he sobrevivido a tres atentados de la ETA: la policía española no me da miedo. Nadie.

Paesa acepta, si bien le dice que “hay que hacerle un pasaporte por lo que pueda pasar”. Esa noche, cuando conducen para recoger el pasaporte –en el Mercedes-Benz viajan Camoes, que conduce, Paesa, copiloto, y detrás, escondido, Roldán– se produce una persecución. Camoes está nervioso y, a las órdenes de Paesa de dar un volantazo, les despistan. Roldán desde el asiento trasero no hace comentarios pero está visiblemente nervioso. Antes de ello Paesa y Coronado se ríen sutilmente de la incultura musical de Roldán: le preguntan si le molesta la música y él, haciéndose el erudito, dice “Schubert nunca molesta: suba el volumen” (obviamente lo que sonaba no era Schubert).

Esa misma noche Roldán tiene, casualmente o no, otro episodio fantasmagórico. Dos tipos encapuchados tratan de entrar en su casa. Él, que sólo tiene para defenderse una botella, la agarra, se cuelga el chaleco antibalas y se atrinchera en la puerta. Mira por la mirilla y, tras unos minutos, los ve alejarse. La paranoia se apropia de Roldán y al día siguiente les dice a Paesa y Camoes que han intentado entrar en su casa de madrugada, y que acepta que le protejan los pistoleros. Luz verde al plan de Paesa.

En el río Sena, en los bajos de la catedral de Notre Dame, se hace el intercambio y Roldán se va con los nuevos pistoleros anónimos que le protegerán en adelante.

4.3.6.3.4. El agente doble

En Madrid, el abogado de Paesa negocia con el ministro Belloch. El narrador cuenta: “Belloch era el ministro de Justicia y de Interior, el ministro más poderoso de todo el gobierno y el que tenía más ambición por la presidencia. Por casualidad Belloch era aragonés, como Roldán. Le llamaban ‘el cochero de Drácula’. Y quería a Roldán a toda costa”.

Pero la historia real, y eso aparece apenas sugerido en la película, era aún más surrealista, según se desprende del relato del entonces director de *El Mundo*, Pedro J. Ramírez. Él conoció a Paesa, se presentó en el Despacho de Pedro J. con un casco y, una vez en el mismo despacho –y siempre según la versión del director–, le hizo una propuesta increíble.

“Paesa: Se trata de que un delincuente sea entregado a la justicia. Y de impedir que Narcís Serra se nos adelante y lo mate.

Como escribí en *Amarga victoria* ‘aquello era droga dura’. El número 3 del Gobierno estaba diciéndole al director del diario más crítico del momento que el número 2 tenía en marcha un plan para asesinar a Roldán antes de que pudiera tirar de la manta contra el número 1. En cambio, el número 3 lo quería vivo para que pudiera largar y acabar así políticamente con el número 2 y el número 1 de una tacada. Y estaba dispuesto a pagar lo que fuera por ello.

Paesa: ¿Para qué están los fondos reservados sino para conseguir capturar a un delincuente como Roldán?”¹⁰⁹.

Según la versión de Pedro J., Paesa le cuenta que Narcís Serra quiere asesinar a Roldán para que no tire de la manta y, paralelamente, Belloch quería capturarlo para apuntarse el tanto y catapultar su carrera a la Moncloa. Pero, de forma paralela a todo ello, Paesa quería ofrecerle el favor al líder de la oposición (que acabaría siendo el presidente del gobierno en 1996). El ya exdirector de *El Mundo* lo cuenta así: “Paesa

¹⁰⁹ Con el titular “Paesa/Belloch: historia de las dos caras”, publicado en *El Español* el 25 de septiembre de 2016 y consultable aquí: http://www.elspanol.com/opinion/carta-del-director/20160924/158184182_20.html

era un artista. Quería cuadrar el círculo: sacarle la pasta a Belloch y venderle el favor a Aznar”¹¹⁰.

Finalmente Paesa se encuentra con uno de los hombres de la supuesta red de pistoleros profesionales que tiene escondido a Roldán en algún oscuro punto del mundo. Ven llegar a un tipo que en un bistro parisino se sienta a charlar con Paesa. “En esa carpeta deben de ir las condiciones de la entrega de Luis Roldán”, dirá uno de los policías que sigue a Roldán, junto a Camoes haciendo la guardia dentro del coche.

El abogado de Paesa, mientras, en Madrid, se ve con el ministro Belloch en sede ministerial. Le cuenta las condiciones para la entrega de Roldán: 300 millones de pesetas para Paesa y que le deje en paz la justicia española. Finalmente el ministro acepta. En el mismo momento, el propio Paesa le cuenta telefónicamente a Roldán que ha pactado con el Ministro Belloch que sólo se le acusará de dos cargos, y que “en un par de años estará libre” y con el dinero. Ante ese trato tan favorable también Roldán acepta ese supuesto trato entre Belloch y Paesa. Paesa le ha prometido una cosa a Belloch y otra a Roldán. Ambos aceptan sin saber las consecuencias.

Al llegar a su casa de París, a Paesa lo están esperando varios coches sospechosos en el portal y, ya dentro, en el descansillo, un alto cargo del ministerio (interpretado por Emilio Gutiérrez Caba) lo aborda y le dice que de todos los agentes que hay en la puerta (disfrazados de empresa de mudanzas, o haciendo guardia dentro de los coches, etc.) ninguno es, según él, de la inteligencia española.

Paesa comienza a planear todo el plan. Se ve con un contacto de los servicios de inteligencia franceses (con quien ha trabajado en numerosas ocasiones). Este francés le dice: “No puedo hacer nada, estoy pendiente de un indulto para Mitterrand; estoy con las manos atadas... y tú también deberías sentar la cabeza”. Paesa le da otro sobre y le dice: “El doble”. El francés le responde: “Tengo un amigo en el Mossad, déjame hablar con él, de momento múdate frente a la embajada de Israel, es el sitio más seguro de Francia”.

¹¹⁰ Ídem.

4.3.6.3.5. Del capullo sale metamorfoseado el gusano ya como mariposa

Camoës ha dormido con alguien en su apartamento de Madrid. Sobre la mesa dos cajas de comida china y una copa de vino. Amanece en el sofá. Enciende la televisión, y en un documental explican cómo del capullo sale metamorfoseado el gusano ya como mariposa. Camoës pestañea violentamente y comprende que Paesa le ha engañado, desde siempre. El propio narrador lo define así: “De pronto me di cuenta de lo que estaba pasando”. Se persona en casa de su exmujer en busca de unas fotos. Las encuentra en una caja en la que están sus cosas, en el jardín: descubre que esos rostros que Paesa afirma ser de una banda internacional de pistoleros son, en realidad, simples amigos de Paesa que habían ya estado en las bodas y en fiestas familiares del propio Paesa. De repente descubre en las fotos, bebiendo y brindando en fiestas, a los “peligrosos” mercenarios que les siguieron con el coche –y a los que dio esquinazo cuando Paesa se lo ordenó–, a los tipos que hicieron el “peligroso” intercambio del reo en los bajos de Notre Dame en plena noche, y al resto de la cuadrilla.

Camoës, de vuelta a París, sigue por las callejuelas a uno de los supuestos integrantes de esa “banda internacional de pistoleros” y éste, a su vez, le sorprende en un recoveco, cuchillo en el cuello. Cuando se identifica como “el amigo de Paco Paesa, el piloto”, el supuesto pistolero le suelta y se ríe. El callejón en el que esto se produce da, a su vez, a un local comercial: pasan dentro y hay una panadería y ultramarinos donde los dos supuestos miembros de la banda con la que tuvieron la persecución de coche el otro día se ríen de él y le dicen en francés. “Oh!, el amigo de Paco, brum brum bruuuuuum” repitiendo el ruido del motor del vehículo que él conducía la noche de la persecución que, como ahora sabe a ciencia cierta, ha sido un mero engaño de Paesa y sus amigos.

Visiblemente molesto, Camoës va a casa de Paesa y le lleva un trozo de queso de Pascal (el supuesto integrante de esa banda de pistoleros que, en realidad, regenta una tienda de ultramarinos) y le enseña las fotos de la boda que prueba que, en el fondo, son todos amigos de una misma cuadrilla de colegas. Paesa le hace gestos de haber micrófonos en la sala y salen juntos a la azotea. Camoës le dice:

“Eres un hijo de puta, has estado engañándome todo el tiempo con tus historias de espías. Ayer me acordé de John, ¿o debería decir Stuart, o su amigo el que vende queso? Todo es mentira, no existe ninguna organización internacional, te lo has inventado todo”.

Paesa le argumenta que le persiguen, que sólo están seguros por la proximidad de la embajada de Israel, y que no le ha contado la verdad a Camoes porque no sabe callarse: “Sé que contaste que viste a Roldán en mi despacho”, a lo que Camoes, noqueado, guarda silencio.

En el piso franco de Paesa en que vive Roldán, su carcelero lo sorprende en la terraza: ha intentado suicidarse. “No he tenido valor, no he sido capaz. Ni siquiera valgo para eso”, dice Roldán, lloriqueando. La situación psicológica de Roldán es ya desesperada y es capaz de hacer cualquier cosa. El carcelero llama a Paesa y se lo cuenta.

Paesa, que seguía en la azotea con Camoes, mantiene un breve diálogo con este:

Paesa: Querías saber dónde está Roldán, acompáñame.

Camoes: Pero nada de trucos.

P.: Te doy mi palabra. Y tú con la boca cerrada.

En narrador dirá: “Luis Roldán, el hombre más buscado de España, y al que habían visto en los cinco continentes, no se había movido de París”.

Paesa y Camoes entran en el piso franco en el que está escondido Roldán. Sobre la mesa, un ejemplar de la revista con las fotos subidas de tono de Roldán en plena orgía... Al verlo, Paesa le reprocha al cancerbero —en francés— que le había dicho que nada de contacto con lo que publica la prensa española. Cuando entran a su habitación lo ven dentro lloriqueando, diciendo: “He hecho muchas cosas buenas por mi país, no se me puede tratar así, no me voy a entregar. Soy el hazmerreir de un país entero, y me van a crucificar”.

Paesa le dice a Roldán: “Haga lo que haga necesito su consentimiento para mover el dinero: Singapur ya no es seguro y necesito sacarlo físicamente para que no deje rastro electrónico. Conozco a alguien que puede hacerlo, alguien de mi absoluta confianza”. Tras eso, para un acercamiento humano, Paesa, con parsimonia, se sienta en la cama donde está Roldán lloriqueando. Paesa le suelta un soliloquio que Roldán escucha entre aturdido y desesperado:

“Si no te entregas tendrás que desaparecer, Luis, eso significa no volver a ver nunca más a tu mujer, ni a tu familia, ni al hijo que esperas. Una nueva vida sin nada de la anterior, no hay otra opción. Y ya sabes lo que hace la soledad. ¿Es eso lo que quieres? Si es eso lo que quieres se puede hacer. En primer lugar hay que darte por muerto, que es la única manera para que dejen de buscarte. Yo puedo ayudarte a fingir tu muerte, te llevamos a un país tranquilo del sudeste asiático, y te conseguimos un pasaporte. Un lugar en el que puedas vivir en paz. Puedo hablar con tu abogado y mandarte dinero todos los meses, todo el que necesites. Eres rico, Luis”.

Roldán le responde lacónico: “Déjeme solo, por favor”. Paesa sale de la habitación y en ella se queda lloriqueando Roldán, a solas. En la otra habitación aguarda Camoes. Paesa se sienta en una mesa con él y, sobre Roldán, le dice Camoes a Paesa: “No va a aguantar mucho más”.

Pero Paesa tiene escondido un último as en la manga. Le hace llegar a la mujer de Roldán, que cumple condena en la cárcel de Ávila, un móvil –escondido en un bote de Colacao– para que hable con su marido. Tras la breve conversación telefónica, Roldán le dice a Paesa que quiere volver a España: “Yo no puedo estar sin mi mujer ni mi familia”. Arranca la maquinaria de Paesa.

Beatriz, la sobrina de Paesa, a la que éste la pagó los estudios de Derecho y que era, en palabras del narrador “tan parecida a él como dos gotas de agua: una hija para él”, recibe las indicaciones de su tío Paesa: ir al banco de Singapur y sacar cada mañana cuatro montones de billetes (que, sumados, son unos 50 millones de pesetas de cada

vez). La rutina era simple “siempre en taxi; del banco al hotel y viceversa”. Su sobrina le responde: “Quiero el doble de lo que tenías pensado pagarme”.

En plena calle de Madrid, un tipo se acerca a Camoes y le ofrece 100 millones de pesetas si le consigue la ruta que va a seguir el avión con Roldán. Le ha metido un papel en el bolsillo con su teléfono. Si Camoes traiciona a Paesa será rico, y lo que es aún más importante, deja fuera de juego a Paesa.

En París, Paesa se monta en un coche que conduce Camoes con los dos inspectores de policía detrás, ellos dos acaban de llegar a Francia. Paesa afirma que la reunión con el ministro de Laos es en media hora para que firme los papeles de extradición de Roldán quien, supuestamente, está escondido en algún lugar remoto de dicho país.

La maquinaria de Paesa parece controlada al milímetro. Le da la nueva ruta a Camoes: volarán en un *jet* privado que el propio Camoes debe pilotar. En un momento en que Paesa se ausenta, Camoes llama al teléfono que el contacto del ministro le introdujo en el bolsillo y le dice que no quiere darles la ruta: “Gracias pero no”. El narrador nos dirá que nunca supo si de veras el tipo era un emisario del Ministro o una prueba que le había tendido Paesa para probar su lealtad hacia él.

El plan sigue el curso establecido y, justo cuando iban a abandonar el piso franco, Paesa, a solas con Roldán, le dice:

Paesa: ¿Va a viajar con ese maletín? No haga ninguna tontería, Luis. Se la van a quitar en cuando ponga un pie en España. Y lo necesita, créame, ese maletín es su seguro de vida y el de su familia, deje que se lo guarde yo. ¿Todavía no se fía de mí?

Roldán: ¿Se fiaría usted de alguien como yo? Me reconozco en usted. No me haga juzgarme, por favor. Ya tengo todo un país que lo hace por mí.

P.: Yo nunca le he juzgado.

R.: Cada cosa a su tiempo. Se acabaron las prisas.

P.: Le deseo lo mejor, Luis.

R.: Gracias por todo, Paco (estrechándose las manos).

La lluvia cae salvajemente en un París nocturno extraordinariamente poético. El narrador cuenta que “los 25 metros del portal al coche me parecieron eternos. Llevábamos a un hombre al que buscaban por todo el mundo vivo o muerto, alguien podía salir de cualquier ventana, de cualquier balcón o de cualquier sombra, y poner fin a todo aquello. Estar cerca de él nos colocaba en el mismo sitio, en el centro del mismo punto de mira” [...]. “Beatriz [la sobrina de Paesa] había ido borrando definitivamente el rastro del dinero de Roldán sacándolo por ventanilla. Paco no le dijo que si la petición del gobierno español prosperaba, cualquier persona que tocara esa cuenta podría ser detenida. Tampoco le dijo que aquel era el último día que tenía Singapur para pronunciarse”.

Camoes le da algunos billetes de la moneda oficial de Laos a Roldán y le dice que mandarán una carta a la mujer de Roldán con sellos de Laos. El narrador puntualiza: “Roldán pasaría a la posteridad como el hombre que fue detenido en Laos: aquellas postales son lo más cerca que estuvo nunca de Laos”.

En el hotel del aeropuerto de Laos, Roldán le entrega el maletín a Camoes y le dice que le diga a Paesa “que sí, que confío en él”. A la mañana siguiente, al hotel llegan dos personas supuestamente del gobierno de Laos y, junto a Camoes, van al aeropuerto: allí les están esperando dos policías españoles que se llevan a Roldán.

Desde una cabina pública, Camoes llama a Paesa desde el aeropuerto de Laos y le dice: “Se acabó, ya puedes volver a España”. Paesa llega a casa de la que ha sido su mujer y le dice: “Se acabó, no voy a irme nunca más”, abrazándola. Ella le dice que se iba a poner una copa de vino, y que si quiere. “Sí”, dice él. Mientras espera esa copa de vino en la televisión aparece el ministro Belloch para dar cuenta de la “Operación Luna” que ha acabado con Roldán detenido en el aeropuerto al llegar desde Laos.

El narrador explica: “Roldán fue detenido de todos los delitos de los que se le acusaba según el código penal español”. En la televisión el Ministro Belloch aparece en rueda de prensa para confirmar que “el gobierno no pacta, no ha

pactado y no negocia nunca”. Prosigue nuestro narrador: “En menos de un año lo había recuperado todo. Podría haber parado ahí, pero ese no hubiera sido Paco”.

4.3.6.4. *Desenlace*

El narrador prosigue: “El gobierno de Laos confirmó que los documentos para la extradición de Roldán era falsos”. Y así lo cuenta el periodista Pedro J., quien, en la vida real –y en el trasunto del film– lo expondrá así:

“De repente descubrí que los ordinales de las condiciones no estaban escritos en francés, que donde debía poner ‘pour’ ponía catetamente ‘par’ y que a las negaciones les faltaba el ineludible ‘pas’. Aquello no lo había escrito un funcionario francoparlante como se suponía que eran todos los laosianos. Aquello tenía toda la pinta de ser una burda falsificación” (Pedro J. Ramírez¹¹¹).

El supuesto jefe de policía de Laos que entregó a Roldán resultó ser un camarero de un restaurante chino (que para más señas es cojo y, por tanto, no puede ser policía) que sirve la mesa de Paesa, Camoes, y Pinaud. La voz del narrador relata: “El gobierno de Laos también confirmó que Roldán nunca estuvo en su país y que por tanto no hubo detención ninguna. Es más, nadie había hablado con ellos”.

“Cuando el gobierno de Laos manifestó que ni Roldán había pisado jamás su territorio, ni por lo tanto había existido negociación o entrega alguna, el biministro debió desear que se lo tragara la tierra. Paesa nos había engañado a todos con su *troupe* de figurantes encabezada por aquel capitán Khan de guardarropía. Nos había engañado a nosotros, había engañado a Roldán, había engañado a los laosianos que le habían facilitado un tampón fulero en París y sobre todo había engañado al político ciego de ambición que se había pasado de listo”¹¹².

¹¹¹ Ídem.

¹¹² Ídem.

En el film ocupan también un lugar de importancia los extractos de informativos reales de la época. A modo de metacinematografía (documental, en este caso) no deja de ser un recurso expresivo que busca tender puentes entre la realidad y lo que se recrea de ella en este film.

Se nos muestran imágenes reales de los informativos de la época, donde los periodistas dicen que “el Ministro dice que le engañaron”. Nuestro narrador nos dirá: “Todo era mentira. Aquello fue el final de la fulgurante carrera de Belloch hacia la presidencia del gobierno. Aquello fue el comienzo del final de todo”.

Paesa se está lavando la cara en su casa de Madrid, y ve pasar una sombra de fondo. Es el alto cargo de Interior que lo había estado esperando en su casa parisina para advertirle (el personaje que interpreta de manera proverbial Emilio Gutiérrez Caba). El hombre del ministerio le dice a Paesa que los supuestos papeles de Roldán no le van a proteger de la justicia española. “Si no quieres pasar el resto de tu vida en la cárcel ya sabes lo que tienes que hacer, desaparecer, y los dos sabemos lo que eso significa: no más gloria, no más tu país, una vida nueva sin nada de la anterior: desaparecer, Paco, no te queda otra. Adiós, Paco”.

4.3.6.5. Epílogo

Tras la conversación con el emisario del ministerio del Interior, Paesa hace la maleta y desaparece. Al irse de la casa ve dormir a Gloria, su pareja. Y sin decir nada se volatiliza como una sombra en mitad de la noche.

Aeropuerto de Madrid: Paesa y Camoes se abrazan. Se están despidiendo. Paesa le da un sobre con dinero a Camoes por los servicios prestados. Le dice que volverá en un mes a Madrid. Paesa camina hacia la puerta de embarque y Camoes se percata de que ha dejado abandonado el Zippo sobre la mesa del aeropuerto. Ahora Camoes coge el mechero y lo mueve entre los dedos como solía hacer el propio Paesa. Sabe que es el fin.

En narrador continuará así: “El 21 de julio de 1998 la sobrina de Paco me llamó para decirme que su tío acababa de morir en Bangkok de un ataque al corazón”.

Hans (quien fuera asistente de Paesa) le lleva flores a la que fue la pareja del propio Paesa (“Paco nos lo dejó dicho” se excusará). El narrador prosigue: “Roldán fue juzgado por todos sus delitos y condenado a 30 años de cárcel. Lo ingresaron en un módulo de aislamiento en la misma prisión en que había estado su mujer. Terminó cumpliendo 15 años de condena. Nieves se separó de Luis pocos meses después del nacimiento de su segundo hijo.”

Sobre Casturelli: “Una semana después de salir de la cárcel apareció muerto de un disparo en la cabeza”. Pinaud telefoneó a Camoes para decírselo. El narrador explicará: “Y sí, tenía razón, esas cosas pasaban. Lo encontraron en el albergue donde vivía. Ni si quiera se había quitado los zapatos...” (también tenía un disparo a bocajarro).

El narrador cerrará la trama así: “Como ya les dije al principio, esta es la historia de un hombre que engañó a un país entero. También me engañó a mí. Quitando a un cocinero lituano en paradero desconocido yo era el único que podía contarla. Durante un tiempo intenté ganarme la vida siguiendo los pasos de Paco, aunque debería decir que no tuve suerte. No tiene sentido, no soy como él, nunca fui como él. Con el tiempo descubrí que el mundo que siempre había visto desde arriba sólo era de unos pocos. En esta historia yo sólo había sido el piloto. En el año 2004, justo cuando sus delitos en España acababan de prescribir, unos periodistas encontraron vivo a Paco. Cuando lo encontraron aseguraba que se había retirado y que vivía de sus ahorros. Nunca me llamó”.

4.3.7. El hombre de las mil caras en el libro de Cerdán

El libro en que se basa el film ya lo deja claro desde el propio prólogo: “Lo que van a leer ustedes no es una obra de ficción. Se trata de un extenso reportaje de periodismo de investigación con un estilo narrativo de novela” (Cerdán 2016: 21). Compuesto por 17 capítulos y el epílogo “Cómo lo cacé en París”, la obra sigue de forma meticulosa la documentación que justifica la trama que luego veremos en el film.

En el primero de los capítulos cuenta cómo se ve en el año 2001 en la cárcel de mujeres de Brieva donde cumple pena Roldán. Ya ahí el periodista cuenta que está

convencido de que Paesa está vivo y escondido en algún lugar. El capítulo 1, que lleva por título “Tras la huella de Paesa”, es una meticulosa reconstrucción de cómo se conocen Paesa y Roldán. El capítulo 2, titulado “De espía a guardián”, se compone de un estudio en profundidad de dónde estaban esas viviendas que Roldán había adquirido a cargo del dinero de los fondos reservados del Estado. Se analiza también su relación personal con el ex director general de la Guardia Civil Julián Sancristóbal. Cerdán ofrece todo lujo de detalles sobre la dirección de los emplazamientos y los que eran los números de teléfono que utilizaban con frecuencia los personajes aludidos en la época. El capítulo 3, con título que homenajea al cine de Woody Allen, “Coge el dinero y corre”, narra las peripecias que recorre el dinero de Roldán en el llamado “helicóptero” en que, en apenas 24 horas, todo ese dinero dio varias vueltas a la tierra. Se centra en lo artesanal del trabajo de la sobrina de Paesa, Beatriz, sacando en cantidades milimétricamente pensadas las cantidades concisas para que el dinero no deje rastro digital. Se centra además en el tipo de trato que tenía Paesa con su sobrina:

“Beatriz era la niña de sus ojos. Hablaba con ella con verdadera devoción. La colocó, con tan solo 20 años, en el departamento Internacional de Aresbank y después prefirió que completara sus estudios en el extranjero. Vivió una temporada con él en París, pero se afincó en Luxemburgo. Beatriz, como sus hermanos, estudió el Bachillerato en el Liceo Francés de Madrid y además hablaba el inglés. Paesa había tenido una hija, Sylvia, de su matrimonio con la francesa Françoise Dubois, pero no mantenía ningún relación con ella. Él siempre afirmaba que le mandaba dinero, pero esa información como otras muchas sobre su pasado habría que ponerla en cuarentena” (Cerdán 2016: 77).

En el capítulo 4 narra el episodio del soborno a la testigo del juicio de los GAL, y cómo tras él (ello se ve muy gráficamente en el film) Paesa debe huir del país. También habla de Camoes, apellido ficticio que, en realidad, se refiere a un personaje bien real que era Guimerá. El perfil que en el film aparece de Camoes-Guimerá es bien lúcido y, salvo por no definirlo ideológicamente en la gran pantalla, se le parece mucho: amigo de fiestas, con un tren de vida endiosado y gran afición a

las mujeres y al *glamour*. Cerdán lo expresa así: “su sueldo de comandante de Iberia, donde lo conocen como ‘el nazi’ por sus ideas políticas, es holgado, pero no cubre su acelerado ritmo de vida” (Cerdán 2016: 95). Tampoco el propio Paesa, a quien en el film le llegan a decir “tú no tienes patria, tu patria es el dinero” es un personaje ideológicamente ultraconservador. Él deja entrever sus nexos con el felipismo. Cerdán a Paesa lo describe así: “muchos de sus correligionarios lo señalan como agente del SECED, fundado por Carrero Blanco, y después potenciado por Arias Navarro” (Cerdán 2016: 105).

El capítulo 5, “Operación vuelta a casa”, habla del trasunto psicológico de los personajes en la estancia de Roldán. También aborda las negociaciones entre los emisarios de la policía española y el propio Paesa, que se desarrolla en hoteles parisinos de baja estofa y de cutrez evidente. En esos encuentros, los agentes le comunican la voluntad del Ministro de perseguir a Paesa y éste, a su vez, le comunica que esos 1.500 millones no son los de Roldán. También detalla cómo juega Paesa con los agentes, como ese episodio en que publica:

“un anuncio que no tiene ningún cometido y responde a ese juego malvado de Paesa: KM Intal Ltd. Se vende proyecto de construcción de una central térmica en un país de Latinoamérica. Financiación asegurada. Contactar. Tl. (421)8507085” (Cerdán 2016: 128).

Finalmente relata cómo parte de esa guerra psicológica es la que libró Paesa con el conjunto del poder político español y, al mismo tiempo, doblegando la fortaleza inicial de Roldán para, finalmente, llevarse a ambos a la posición que él pretendía: el pago por parte del Estado español por la entrega y, además, la voluntad del propio Roldán de dicha entrega. Así Paesa hizo suyos los 300 millones de pesetas en que tasó la cabeza de Roldán al Ministerio y, cosa no menor, se quedó con el monto global de los 1.500 millones que había robado Roldán. La jugada de cartas perfecta.

El capítulo 6, “Atrapado en Barajas”, narra el episodio real en que Paesa es retenido en Barajas debido a una orden de búsqueda internacional que, sin embargo, ya había sido archivada. Tras una discusión con las autoridades, la policía llama al juzgado y, efectivamente, el propio juez que dirigía la causa (el juez Garzón) le responde a la

policía aeroportuaria que deben dejar marchar a Paesa: se trata de una orden vieja, que nadie recordó borrar del ordenador. No obstante, Cerdán mantiene que ese episodio era, en el fondo, una operación para controlar a Paesa. Este capítulo detalla de forma minuciosa las varias (y algunas rocambolescas) causas que Paesa mantenía con las autoridades españolas.

El capítulo 7, “Mediatizar a Perote”, narra las aventuras de Paesa, ahora en suelo español y a cuenta de los GAL. Siempre según Cerdán:

“La estrategia de La Moncloa consiste en mediatizar al ex jefe de los servicios secretos, para que deje de filtrar a los periodistas el contenido de unas microfichas clasificadas de secretas. Según las acusaciones oficiales, el oficial se ha puesto de acuerdo con Mario Conde, el presidente de Banesto, y con *El Mundo* para derribar el gobierno de Felipe González” (Cerdán 2016: 207).

Paesa se atribuye unas capacidades que estaban lejos de sus posibilidades reales y, marcándose un auténtico farol, le dice a Perote que él (Paesa) es un interlocutor que manda el gobierno para que cese en su hostilidad y, a cambio, le garantiza negocios de al menos 200 millones de pesetas y la condonación de sus causas pendientes con la justicia, además de un contrato de asesor de Repsol muy suculento.

“Tienes que presentarte ante Garzón y decirle que desde tu departamento del CESID nunca se tramitaron documentos sobre los GAL. Además tienes que alejarte de Mario Conde, te está utilizando para sus intereses personales y lo tuyo, Juan, es más fácil de resolver si vas solo”. Todo ello lo desprecia Perote, militar de alta graduación que viene de familia militar donde el cumplimiento del deber es mucho más importante que la riqueza. Cerdán lo describe así:

“El 5 de septiembre, finalmente, Perote comparece ante Garzón sin ligaduras ni pactos. Sólo basta leer su declaración para percibir que nadie ha podido cercenar su verdad: ‘en 1983 el general Alonso Manglano informó a Felipe Gonzáles de que los GAL iban a iniciar acciones en el sur de Francia’” (Cerdán 2016: 215).

El capítulo 8, “En el túnel del tiempo”, habla ya de los encuentros personales entre Paesa y el propio Manuel Cerdán en la casa madrileña de Paesa. Con esta excusa el periodista traza el perfil humano del que, sin duda, se bebe a base de bien en el film. Narra sus orígenes modestos de familia de postguerra del centro madrileño con un padre simpatizante de la extrema derecha. Sus modales, su indumentaria, sus relojes de Bulgari y Cartier y caros trajes italianos no hacen sospechar el hijo de la clase obrera que fue. El periodista lo justifica con profusas anécdotas de las que es fácil extraer estas y otras conclusiones. Hablan de los GAL, de Guinea, y de este material el periodista irá desgajando poco a poco en su *Paesa: el espía de las mil caras*.

El capítulo 9, que el autor titula de manera muy explícita “Timo al dictador guineano”, narra casi exclusivamente sus andanzas con dicho dictador en 1966, en lo que supuso su primera aventura como espía. Fue, en palabras de Cerdán, “el primer pelotazo de su vida”. Creó, haciéndose valer de avales fantasmas, el Banco del Sur y varios empresarios adinerados mordieron el anzuelo. De hecho, el propio dictador Macías caerá en su trampa. Será en 1966 cuando

“Paesa consigue que el gobierno guineano anuncie la puesta en marcha del Banco de Guinea del que es presidente. [...] Paesa consigue de las autoridades guineanas el sueño de todo estafador: una máquina de fabricar dinero, porque, aunque el banco es privado, con su habilidad, Paesa ha logrado el permiso de emitir y acuñar moneda” (Cerdán 2016: 233).

Aunque Paesa trata de medrar, parte de su operación se tuerce y, al calor del enrarecimiento de las relaciones entre Guinea y España hasta el almirante Carrero Blanco en persona manda emisarios para que intervengan. La operación se cierra de la manera que sigue: el dictador guineano le da un ultimátum, tendrá que depositar un millón de dólares en oro a lo largo de marzo de 1969. Paesa le pide un dispositivo extraordinario para transportar el oro desde el aeropuerto a la sede del banco, justo en la mejor calle comercial de la capital. Pero uno de los asesores del dictador asesta un machete a uno de los baúles: sólo contiene libros. Macías lo pone en búsqueda y captura y Paesa huye apresuradamente en avioneta a Camerún. Su destino final es Ginebra. Pero para evitar el bochorno, Macías declara todo el asunto secreto de

Estado y desde Madrid hacen lo propio. Al menos, de cara a la opinión pública, Paesa sigue siendo un fantasma.

Pero lejos de ser perseguido, en el gobierno español valoran que un tipo que viene casi de la nada sea capaz de organizar semejante trama: al fin y al cabo es un tipo con un olfato indudable, que fija su residencia en Ginebra, con libertad de movimiento y contactos como para ser un satélite al servicio del gobierno en un momento (la inminente Transición) en que habrá que jugar también en tierras no foráneas: con exilios de líderes políticos, intervención de potencias extranjeras, etc.

“Paesa dispone de todos los requisitos para entrar a formar parte del *SECED*, un nuevo servicio secreto que va a crearse en España. En el nuevo espionaje español, que proyecta el almirante Carrero Blanco, Paesa siempre tendrá un hueco. Finalmente, José Cortina, miembro de los servicios de información militares, contacta con él para captarlo como colaborador externo. El oficial dispone de toda la información sobre Paesa porque lo ha investigado exhaustivamente durante la aventura africana. La orden ha partido del mismísimo almirante Carrero Blanco, a quien ETA asesinaría en Madrid en diciembre de 1973” (Cerdán 2016: 241).

Son también los años en los que conoce a Camoes-Guimerá, un orgulloso integrante del Batallón Vasco Español (banda de ultraderecha que organiza atentados y asesinatos contra los integrantes del entorno de ETA).

El capítulo 10, “De aventurero a *playboy*”, narra las andanzas amorosas de Paesa, hombre políglota y polígamo que, gracias a su atractivo natural, se hace un hueco en la alta sociedad ginebrina, cuyas damas le acogen con los abrazos abiertos. Paesa se hace amante y pareja de Danielle Tulli, dama adinerada cuyo exmarido murió de infarto dejándole una inmensa riqueza. La embauca para que financie un nuevo proyecto que acabará en pufo, nuevamente, el pufo bancario del Alpha Bank.

En “La prueba de la cárcel”, capítulo 11, narra las tropelías de Paesa en la cárcel, lo que él solía llamar “la prueba que todo hombre de negocios debe pasar en alguna

ocasión”. Una jueza suiza ha dictado una orden de búsqueda y captura contra Paesa, pero éste logra huir a Bélgica, donde será detenido. Pasará 14 meses en prisión: tiene 41 años.

El capítulo 12, de título “Pistolas y misiles para ETA”, nos cuenta cómo Paesa comienza a trabajar para el gobierno felipista apenas un año después de que González llegue a la Moncloa. Explica la famosa *Operación Soko*, que comienza como una chapuza pero acaba brillantemente en el golpe más fuerte dado jamás a la banda terrorista ETA.

En el capítulo 13, “El negocio mortal de las armas”, se describe cómo Paesa usa muchos de los logros de la *Operación Soko* para invertir en el mercado inmobiliario y en un entramado societario con el que blanquear fondos. Tras el éxito de la operación contra ETA no abandona el negocio y lo expande a otros focos, asociándose al famoso traficante de armas Mr. Starckmann, muy bien relacionado en la CIA y en el Mossad israelí. Palabras mayores.

El capítulo 14 narra un episodio al que alude directamente el film. Con el explícito título de “Presión a la testigo de los GAL” nos cuenta cómo con un descuido, Paesa se descubre y le cazan coaccionando a una testigo de los GAL. *Diario 16* publica en portada la reunión de Paesa con la testigo, a las puertas del Hotel Velázquez.

El capítulo 15, que completa el contexto histórico en que se desenvolvían los espías en plena Transición, lleva por título “Construyendo el ataúd”. Es un status de intocable por el uso coercitivo del miedo: “Nadie podía estar seguro de lo que Paesa podría guardar sobre él, pero la menor duda le confería la condición de intocable” (Cerdán 2016: 317). El film también es especialmente cuidadoso en respetar los pormenores de este capítulo.

El capítulo 16, que es el penúltimo de la obra, lleva por título “Tras la pista de París”. Nos sitúa en el momento de la fingida muerte de Paesa, a la que nadie dio crédito cuando apareció en *El País*, pero cuyos pormenores siguen siendo parcialmente oscuros hoy día. Aún después de muerto tenía órdenes de búsqueda y captura, pero ningún país se molestó mucho en rastrear sus pasos.

El volumen se cierra con el capítulo 17, titulado “Pascal: la gran chapuza”. Después de la aparición de la esquila de Paesa siguieron gestionándose operaciones urbanísticas de dudosa autoría, supuestamente ejecutadas por sus sobrinos, pero sin duda con el sello de Paesa.

Un último capítulo no numerado y a modo de epílogo lleva por título “Cómo lo cacé en París” y narra cómo en el año 2004 la agencia de detectives catalana *Método 3* consigue informaciones concluyentes que sitúan a Paesa, vivito y coleando, en París. Y así, además, lo recoge el film cuando, por boca del narrador, cierra el *thriller* diciendo:

“En el año 2004, justo cuando sus delitos en España acababan de prescribir, unos periodistas encontraron vivo a Paco. Cuando lo encontraron aseguraba que se había retirado y que vivía de sus ahorros. Nunca me llamó”.

4.4. *Techo y comida* (2015), de Juan Miguel del Castillo

4.4.1. Contexto sociopolítico

Anteriormente hemos analizado el contexto del film *Grupo 7*, cuya ambientación se sitúa en la Sevilla de los años 1988 hasta 1992. Tras ello, lo que sigue a la famosa exposición universal de 1992 fue una terrible época de decrecimiento de todos los niveles en lo que se vino a llamar la “crisis del petróleo”. Esta situación enconó la lucha de los sindicatos contra el gobierno, lo cual, unido a una racha especialmente violenta del terrorismo de ETA, trajo una de las etapas más desestabilizadoras que se recuerdan en nuestro país. No obstante, aunque ya se había iniciado la privatización de varios sectores estratégicos, aún el Estado conservaba varios sectores clave, además de –sobre todo– el control total de la propia moneda nacional.

En el año 1994 llega al poder José María Aznar, quien ya en su programa económico proponía unas recetas de corte netamente liberal. Desde el mismo 1994 comienzan reformas y privatizaciones muy trascendentales. Como medida estrella realiza una liberalización del suelo (la llamada “Ley del suelo”), que, aunque unida a más factores, provocó una enorme burbuja inmobiliaria. De la noche a la mañana la

práctica totalidad de la ciudadanía entra en una convulsa esquizofrenia por la compraventa de viviendas como inversión. En apenas tres años, la economía española funciona ya a velocidad de crucero y, hasta el año 2004 (pero, especialmente, de 2004 a 2009) se vivirá una década de auténtico frenesí económico. Es la llamada “década prodigiosa”, desde 1998 al 2008, época en la que era muy frecuente escuchar el mantra de que “España edifica más viviendas que Francia, Alemania e Italia... juntas”¹¹³.

Pero en 2008 se produjo el colapso de la burbuja inmobiliaria en Estados Unidos que, entre finales de 2007 e inicios de 2008, provoca la llamada “crisis de las hipotecas *subprime*”. Las repercusiones fueron *in crescendo* y, con una pasmosa velocidad, primero se contagió el sistema financiero estadounidense e inmediatamente después el internacional, lo que provocó una profunda crisis de liquidez. La crisis afectó a todo Occidente, pero de manera muy especial a España, país cuya economía era particularmente frágil (exactamente una burbuja). Ante esta situación y frente a la merma de ingresos en las arcas del estado, éste sólo tenía dos opciones: recaudar más en una especie de pseudo-Keynesianismo (aumentar los impuestos a las altas fortunas y rebajarlos a las clases humildes que más descubiertas estaban quedándose a medida que pasaban los meses) o, por el contrario, aplicar la teoría liberal friedmaniana: rebajar impuestos, adelgazar el Estado en todos sus tentáculos (incluyendo, cómo no, sanidad y educación públicas) y, sobre todo, inyectar dinero público a los bancos privados (sociabilizar las pérdidas). En apenas unos años en España se rescatan varios bancos: la CCM, Cajasur, CAM, Novagalicia, Caixa Catalunya y Bankia, entre otros.

Aunque el fenómeno es tan profundo que escapa, con mucho, el objeto de este trabajo, sí que necesitamos saber –para enmarcar correctamente este film en el cronotopo pertinente– que el número de damnificados en España se disparó hasta límites nunca alcanzados desde que se inició la crisis. Pero, además, afectó a algunos

¹¹³ Artículo de *El Periódico de Aragón* publicado el día 15 de diciembre de 2005 con el título “España edifica más que Alemania, Italia y Francia juntas” consultable en: http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/aragon/espana-edifica-mas-alemania-italia-francia-juntas_220433.html

colectivos de manera muy particular, como inmigrantes¹¹⁴, jóvenes¹¹⁵, ancianos preferentistas y, de forma muy severa, a las personas sobre cuyas viviendas pesa una orden de desahucio. Es ahí desde se ubica nuestro film y la base de la que se desarrolla.

Además, la acción de la película se sitúa en Jerez de la Frontera, ciudad a medio camino entre Sevilla y Cádiz. Una población antaño vinculada a grandes familias que hicieron fortuna con la industria del vino y a cuyo calor la ciudad creció muy por encima de las previsiones: una lógica especuladora con la política del suelo en la mentada “década prodigiosa” de uno de los términos municipales más grandes de todo el territorio español hicieron el resto. Cuando la burbuja explotó, la crisis en toda la provincia de Cádiz y, muy especialmente, en la ciudad de Jerez fue especialmente cruenta: la deuda del municipio dividida por ciudadano es la más alta de toda España¹¹⁶.

4.4.2. Ficha técnica

Título original	<i>Techo y comida</i>
Dirección	Juan Miguel del Castillo
Ayudante de dirección	Joaquín Guzmán
Guión	Juan Miguel del Castillo
Música	Daniel Quiñones

¹¹⁴ Artículo de *El Mundo* publicado el 25 de junio de 2015, que lleva por título: “La crisis expulsa a un millón de extranjeros”, consultable en:

<http://www.elmundo.es/espana/2015/06/26/558c4e4aca474162708b45a7.html>

¹¹⁵ Artículo de *El Mundo* publicado el 26 de noviembre de 2016, que lleva por título: “Más del 50% de los jóvenes españoles cree que tendrá que emigrar por trabajo”, consultable en: <http://www.elmundo.es/economia/2016/10/26/5810833ce5fdeacb118b4657.html>

¹¹⁶ “La crisis en Jerez de la Frontera, de ciudad del vino a la ciudad de la resaca”, publicado el 26 de noviembre de 2012 en *RT*, consultable aquí: <https://actualidad.rt.com/actualidad/view/79465-crisis-jerez-frontera-ciudad-vino-resaca>

Protagonistas	<p>Natalia de Molina</p> <p>Mariana Cordero</p> <p>Natalia Roig</p> <p>Jaime López</p> <p>Montse Torrent</p> <p>Manuel Tafallé</p> <p>Gaspar Campuzano</p> <p>Mercedes Hoyos</p>
Productor	Alfred Santapau y Germán García
Productores asociados	<p>Alberto Artuñedo</p> <p>Germán G. Lax</p> <p>Anabel Mateos</p> <p>José Mejías</p> <p>Remedios Moreno</p> <p>Julia Rosa</p> <p>Yolanda Rico</p> <p>Lluís Santapau</p>
Director de fotografía	Manuel Montero y Rodrigo Rezende
Asistente de dirección	Joaquín Guzmán

Foto fija	Javier Domínguez y José A. Carmona
Equipo de maquillaje	Almudena Pérez
País	España
Año	2013
Género	Drama
Duración	91 minutos
Idiomas	Castellano
Productora	Shervock films, A Contracorriente Films, DIVERSA

4.4.3. Introducción a la obra

El sistema norteamericano de vivienda, con ratios de propiedad muy inferiores al español, firmó, no obstante, un gran número de créditos hipotecarios basura a los llamados clientes “*no doc*” (clientes que no presentaban aval de ningún tipo de propiedad, ni presentaban ningún familiar que les avalara). También en España se firmaron estas hipotecas sin documentos, si bien era muy usual que les avalara algún familiar con algún inmueble de la familia. Al contrario que el sistema norteamericano, en que cuando se produce una situación de impago de vivienda puede cancelarse la deuda sólo entregando las llaves del inmueble al banco y cediendo la propiedad (lo que se conoce como “dación en pago”), en España el impago del inmueble conlleva la ejecución de desahucio y, con él, la expulsión de la vivienda por la fuerza de los que habitan en él. Además, la deuda con el banco no se cancela, por lo que se sigue debiendo dinero al banco por un inmueble en el que ya no te permiten vivir. En España, los bancos también pueden requisar, como pago de la deuda, las viviendas que en su día fueron presentadas como aval, por lo que es frecuente que fruto de una única hipoteca haya dos desahucios: el del dueño la vivienda y el del que lo avaló (muy a menudo ancianos muy mayores que ni siquiera

sabían qué significaba firmar un papel en que figuraban como avalistas de la hipoteca de sus hijos).

La acción ciudadana cristalizó en forma de asociación de afectados, que crearon la PAH (Plataforma de Afectados por la Hipoteca) que, de modo pacífico, se ataban a las viviendas a cuyos inquilinos la policía iba a desalojar por la fuerza (frecuentemente ancianos mayores, madres solteras con varios hijos a su cargo, etc.).

Ese es el contexto en que se escribe, se filma y se desarrolla la acción de la película *Techo y Comida*, de gran impacto social y trascendencia mediática.

4.4.4. Sinopsis

Rocío, madre soltera y sin empleo estable, vive sola con su niño de ocho años en Jerez de la Frontera. No tienen familia, apenas dinero y no puede hacer frente al alquiler. Aparentan una vida normal a ojos de la sociedad, pero sobreviven haciendo equilibrios entre los malos trabajos temporales de la madre, la beneficencia y la ayuda de los vecinos. Sin embargo un día ese equilibrio se vuelve imposible cuando el propietario de su casa les denuncia por impago del alquiler: comienza así una vida de amenazas de desahucio.

4.4.5. Estructura

El film, que tiene una estructura lineal, nos plantea la vida de Rocío en su día a día, con un lenguaje muy documental. La cámara la sigue como unos ojos curiosos y la acompaña en sus pequeñas epopeyas: en el supermercado cuando hace trampas para pagar menos, en sus laberínticos recorridos para buscar trabajo (llamar a puerta fría, ETTs, SAS, ofrecerse en las empresas, etc.) y, sobre todo, en la relación que mantiene con su hijo, que a sus ocho años empieza a intuir muchas cosas y al que –a menudo– los niños de la calle ridiculizan por comer mal y vestir mal y “ser pobre”.

Es también una toma de contacto con la solidaridad vecinal que, frente al modelo despiadado del capital bancario especulador y el desinterés y la burocatización de la administración, suponen un colchón de decencia humana que se manifiesta en forma de donaciones, ayuda con su hijo y cariño humano que hacen posible la

supervivencia de la madre y su hijo.

4.4.6. Análisis del film

4.4.6.1. *Prólogo*

Rocío, desvelada en mitad de la noche, tiene taquicardia y frío. Se levanta de la cama y su hijo permanece en ella. Aún es de noche.

El día arranca con la visita de Rocío a los servicios sociales, a los que confiesa que lleva tres años y medio en el desempleo, y los últimos ocho meses no ha podido pagar el alquiler. Le tiemblan las piernas cuando reconoce que no tiene familia.

La rutina de su vida prosigue: recoger a su hijo de la escuela, comprar una barra de pan al volver (luego de preguntarle a la dependienta si puede dejar un currículum: “Puedo trabajar de lo que sea”), declinar el ofrecimiento de otras madres del colegio de ir a desayunar juntas, etc.

En casa, el chico juega a la videoconsola mientras las vecinas hacen las veces de colchón social: María (mujer viuda, amable, y de cierta edad) le lleva frecuentemente comida, e incluso le paga la lotería que otra la vecina que la vende les insiste en vender. La cena consiste en un bocadillo de salchichas para él y nada para ella, y así se suceden sus días.

Rocío, en ocasiones, trabaja como mujer-anuncio con un ridículo cartel de “Compro oro”, repartiendo *flyers* a los viandantes. El jefe es un tipo tiránico que le recrimina que llegue tarde –pese a que ella alega que tiene “el niño malo”– y, además, termina la recriminación gritando en plena calle “¡y alegra esa cara!”. Al terminar su jornada laboral, en el supermercado roba un bote de champú pero el encargado la sorprende, por lo que debe salir de allí corriendo.

4.4.6.2. *Planteamiento del conflicto*

Para completar el cóctel, una noche el casero le aporrea la puerta para que le abra, mientras le insulta por los impagos y le amenaza: “¡Cualquier día cojo la escopeta [de] cartuchos y verás!”. Dentro, aterrados de miedo, madre e hijo se abrazan.

Finalmente el propietario desiste mientras, a gritos, se aleja advirtiéndole amenazante: “Esta me la pagas, esta me la pagas...”.

Una mañana, mientras ella se queda sin agua caliente y tiene que ingeniárselas – colocando la bombona tumbada en el suelo– para terminar de ducharse, llaman a la puerta para notificarle la denuncia del juzgado por impago. Ello activa una compleja maquinaria burocrática cuyo fin es evidente: el desahucio por parte del juzgado junto a la policía en 10 días si no paga lo adeudado.

Como noticia positiva, en su enésima entrevista de trabajo le confirman que casi seguro “le van a dar trabajo de limpiadora”, por lo que, ilusionada, camina a casa de los caseros para comunicárselo. Sin embargo, no encuentra comprensión. La casera justifica, a su modo, a su marido y se excusa: “Tú sabes que mi hijo se ha quedado parado y tengo dos nietos y tú sabes que los bancos no perdonan”.

La relación de Rocío con su hijo Adrián es una de las pocas cosas que parecen sólidas en un mundo que se derrumba. Una mañana el chico, inquieto, le pregunta a su madre por el significado de la palabra “bastardo”, pero cuando la madre le pide más información sobre de dónde la sacó, él afirma que no es nada importante.

En otro suceso el niño sufre un desmayo y el médico, al revisarlo, le pregunta a la madre que si su alimentación es rica y equilibrada con huevos, carne, pescado, etc. Pero lo cierto es que esa misma noche la madre vuelve a no tener qué cenar, y el chico apenas tiene un sorbo de leche. “Me comía ahora un filete con papas...”, le susurra el niño a la madre mientras mira el raquítico vaso de leche.

En la noche, con la complicidad de las sombras, Rocío deja a su hijo en la cama profundamente dormido y sale a rebuscar en los contenedores de basura, donde frecuentemente encuentra comida en aceptable estado. Los desayunos de después son agradecidos, sólo que ahora acaban de descubrir que les han cortado el agua también por impago de las facturas.

María, la vecina que les salva del desastre, les ofrece agua para su abastecimiento. Paralelamente el chico sigue sufriendo las burlas de los compañeros: le llaman “bastardo” y en ocasiones sus compañeros y él llegan a las manos.

Una mañana, mientras Rocío reparte la publicidad de “compro oro”, contempla a lo lejos por la calle al casero que pasea con su esposa. Al verle, un escalofrío la recorre y se aleja en apresuradamente por un par de calles. Cuando al fin para, cansada, el jefe del negocio del “compro oro” la sorprende y le increpa: “¿Se puede saber qué estás haciendo?, ¿tú no sabes que Jerez está lleno de gente deseando de trabajar? Dame el cartel y los folletos, se acabó”. Ella replica: “No, por favor, no me hagas eso, Nacho por mi niño”, y él le grita: “¡Dame eso!”. Ella rompe a llorar y, en un momento de clímax, le tira a la cara los folletos y echa a correr. También se deshará más tarde del cartelón de hombre-anuncio y lo pateará entre lloros.

Rocío acaba por acudir a un descampado donde la gente arroja basura para rescatar algunos peluches y tebeos y venderlos luego junto al *top manta* de Jerez. Tampoco tiene suerte de manera porque, al vender un cómic de un euro, ven llegar a la policía municipal y salen corriendo todos los vendedores.

Finalmente el mundo parece venirse abajo cuando acude a la empresa de trabajo en que le garantizaban “que le iban a dar trabajo de limpiadora” y el local está vacío y en alquiler.

Adrián, en su hogar, le entrega un dibujo a su madre y, en un arranque de sinceridad, le dice: “Cuando seas mayor yo te voy a cuidar, y voy a trabajar mucho mucho para comprarte una casa grande con jardín con flores.... Mira aquí va la piscina”. También le pinta a un hombre con barba junto a una barbacoa añadiendo “Y este es tu novio”. –“¿Qué novio?!” exclama la madre. –“Tu futuro novio”.

Al no tener agua, alterna el ir a la fuente pública para, junto a su hijo, acarrear agua, con subir a casa de María de donde la obtiene de su bañera (además, le coge un poco de champú y algunos bastoncitos a la buena de la vecina). En la última vez que sube a María la llaman por teléfono para informarle de que su hermana tiene cáncer. La escena termina con María ofreciéndoles a Rocío y su hijo cazón con tomate en una fiambra.

Calentando el agua de la ducha en el invernillo de la cocina, descubre que Adrián se ha desmayado sobre el suelo de su habitación. En el hospital analizan a Adrián y le

mandan vitaminas, “aunque no las pasa el seguro”. Ya en la sala de espera se cruzan a la vecina lotera quien, al ver a lo lejos a una yonqui, masculla entre dientes “qué pena de chavala, esta tenía un hijo pero le quitaron la custodia” y un escalofrío recorre el rostro de Rocío. Retornados a casa, y a vueltas con los habituales problemas de sueño de Rocío, ésta comienza a tener una pesadilla recurrente: el casero rapta a Adrián y se lo lleva. La mañana continúa, como tantas, yendo a recoger la comida de subsistencia que las monjas dan a los necesitados. A la vuelta encuentra en su puerta colgando una bolsita con champú y todo un paquete de bastoncillos.

Finalmente parece que le llaman de los servicios de asistencia para comunicarle que le han concedido un cheque de comida: tras recogerlo la cena es de hamburguesas con patatas. Mientras engulle, el niño reflexiona sobre “lo buena que es la vecina María”.

De nuevo, hay comunicación formal en que avisan de la fecha y hora concreta del embargo. Madre e hijo se abrazan. Un abogado le confirmará, al día siguiente, que ya nada pueden hacer con eso, que deben abandonar la casa o los echarán por la fuerza. Desesperada, le pide al propio abogado que le deje limpiar la oficina. La echan del edificio.

Deambulando por la calle Rocío ve a su casero dentro de un supermercado. Al identificarlo le pide al chico que se espere y corriendo entra en el supermercado y empuja al propietario, quien cae al suelo. El guardia de seguridad (quien ya había en otras ocasiones sorprendido a Rocío con pequeños hurtos) la echa del establecimiento a empujones entre gritos e insultos. El niño contempla impotente cómo su madre está fuera de sí y él no puede hacer nada.

4.4.6.3. Desarrollo del conflicto

Los días prosiguen con una sordina impostada. Cada vez está más próxima la fecha de la ejecución de la orden de desahucio y ella no puede hacer nada. Por las noches, al volver de buscar en la basura en ocasiones contempla la figura de una virgen que, en mitad de una hermosa plaza jerezana con flores, la contempla.

Es de día y hace un sol generoso de verano sureño: Rocío y Adrián están juntos en

una plaza y María llega. “Vengo de tu casa, he ido a despedirme, tengo que irme a Barcelona a cuidar de mi hermana”, dice abnegada, y antes de eso, regala la camiseta de la selección española a Adrián. Se abrazan emocionados y se despiden: es la última vez que se verán.

En casa la pésima instalación eléctrica hace saltar los plomos. El chico, contrariado porque no puede ver la final de la Eurocopa 2012 entre España e Italia, discute con su madre: “¿No puedes ser una madre normal?”. Ella, desesperada, le tira el viejo televisor al suelo y el chico le replica: “¡Para!, ¡pareces una loca!”. Ella le abofetea y el chico sale corriendo de la vivienda. Ella se queda en casa, a oscuras, llorando.

Cuando pasado un tiempo, Rocío baja a la calle para buscar a Adrián. Todo Jerez está en las calles viendo el partido y no lo encuentra. Adrián sí ve a su madre buscarlo, pero se refugia bajo una mesa y sigue viendo el partido. Tras mucho tiempo así, entre la gente Adrián percibe a lo lejos, a su madre, sola, en un banco desesperada y llorando... El chico abandona el fútbol y camina hacia el encuentro con su madre: al verlo la madre lo abraza y le pide perdón. También él se disculpa. Rocío le confiesa que les echan de casa y que deben abandonarla al día siguiente. Se abrazan llorando en un momento emocionado que dura largo tiempo. Justo en ese momento, la selección española de fútbol marca uno de los goles con los que ganó a la selección Italiana la Eurocopa de 2012, y los cientos de personas congregadas en el bar se abrazan y lloran emocionadas.

4.4.6.4. Desenlace

De día, Rocío y Adrián recogen sus cosas y se marchan con un macuto y algunas pocas bolsas. La casa queda inerte a espera de nuevos inquilinos. Al poco tiempo, al otro lado de la puerta una jueza, junto a dos policías, el casero y un cerrajero comienzan a derribar la puerta.

En un plano fijo de extraordinaria belleza, Rocío y Adrián deambulan por una calle sin estrenar: esas típicas calles que se idearon para la especulación urbanística y, en cambio, se nos muestran hoy llenas de escombros y olvidadas. Rocío camina con paso firme, decidido, subiendo la leve inclinación del terreno. Tras ella, Adrián,

juguetea con su balón. En un momento dado, el chico, en un impulso, se quita la camiseta de la selección española, la hace un nudo, la tira y echa a andar buscando a su madre. El plano se mantiene firme, viéndolos alejarse, hasta desaparecer.

4.4.6.5. Epílogo

Tras un fundido a negro, observamos el sonido de un cerrajero forzando una cerradura de una puerta (golpes y sonidos de percutores se suceden). Mientras, en la pantalla, aparecen con letras blancas, las siguientes frases:

En España 526 personas pierden su vivienda cada día en 2012.

La tasa de paro alcanza el 26%, la más alta de su historia.

13 millones de personas se encuentran en riesgo de pobreza o exclusión social.

Se rescata a la banca con 100.000 millones de euros.

“¿Y A TI QUIÉN TE RESCATA?”

4.5. *Caníbal* (2013), de Manuel Martín Cuenca

4.5.1. Contexto social del film

Este film narra una historia ambientada en la Granada de hoy día, la Granada del año 2013 aproximadamente. Es la historia de uno de los sastres más prestigiosos de Granada, Carlos, que lleva una doble vida: por un lado es un sastre formal, que trabaja para caballeros adinerados confeccionando trajes a medida y, también, para la Iglesia ocupándose de los bordados del manto de las imágenes y, paralelamente, de forma subterránea, es un ser desalmado que se alimenta de carne humana de mujeres desconocidas a las que asesina y cuya carne posteriormente cocina. En un momento dado, conoce accidentalmente a la hermana de una de sus víctimas: una chica rumana que, precisamente, está buscando a su hermana desaparecida.

Carlos se implicará personalmente en ayudar a la joven a buscar a su hermana desaparecida, al tiempo que, casi sin poder evitarlo, irá manchándose del mundo que la joven lleva consigo: el trabajo modesto que desempeña, la vida humilde de sus

padres en Rumanía, sus preocupaciones por las amistades a menudo dudosas que su hermana tenía y, en definitiva, de las ganas de vivir que tiene la chica –pese al contexto– y que pondrán a la postre al propio Carlos frente al espejo de su propia vida. El film, como otros de la obra del director, aborda temas nada superficiales tales como el amor en una sociedad fría y deshumanizada, el mundo de las relaciones sentimentales complejas y, además en esta cinta, hasta dónde se está dispuesto a llegar por amor y cómo gestionarlo cuando es incompatible con la vida de uno.

4.5.2. Ficha técnica

Título original	<i>Caníbal</i>
Dirección	Manuel Martín Cuenca
Ayudante de dirección	Andrés Curbelo
Guión	Manuel Martín Cuenca y Alejandro Hernández
Sonido	Eva Valiño
Protagonistas	Antonio de la Torre Olimpia Melinte María Alfonsa Rosso Manolo Solo Delphine Tempels Joaquín Núñez Yolanda Serrano Gregory Brossard
Productor	Manuel Martín Cuenca

Productores ejecutivos	Fernando Bovaira Simón de Santiago Alejandro Hernández Díaz
Director de fotografía	Pau Esteve Birba
Asistente de Dirección	Bárbara Díez
Foto fija	Marino Scandurra
Equipo de maquillaje	Patricia López
País	España
Año	2013
Género	Thriller, drama
Duración	116 minutos
Idiomas	Castellano
Productora	La Loma Blanca, Mod Producciones, CTB, Libra Film, Luminor
Con la participación de	TVE, Canal+ España, Canal Sur, AXN
Distribución	Golem

4.5.3. Introducción a la obra

La obra se estrenó en España el 11 de octubre de 2013 y se presentó en la 61ª edición de los premios del Festival Internacional de cine de San Sebastián.

Manuel Martín Cuenca, director y coguionista del film, nace en El Ejido (Almería) en 1964 y vive en la ciudad hasta que marcha de ella para estudiar Filología Hispánica en la Universidad de Granada. Posteriormente entra en contacto con el

mundo del cine estudiando en la Universidad Complutense de Madrid la licenciatura en Ciencias de la Información (año 1989). Tras licenciarse trabaja en diferentes particulares del oficio, aunque llegó a colaborar con nombres de gran importancia tales como José Luis Borau, Icíar Bollaín, José Luis Cuerda o Alain Tanner entre otros.

No es hasta 1999 cuando empieza a escribir y dirigir sus propias propuestas, oficio que alterna con el de la docencia (en escuelas de cine en España y Cuba, principalmente). Posee diversas publicaciones sobre cine y una novela comercializada.

En 2001 filma un largo documental que lleva por título *El juego de Cuba*, que gana el premio al mejor documental del Festival de Málaga. En 2003 rueda la fantástica *La flaqueza del bolchevique*, su ópera prima, que compitió en el Festival de Donostia en la sección Zabaltegui. Obtuvo muy buena acogida y resultó nominada a cinco premios del Círculo de Escritores Cinematográficos y al Goya al mejor guión adaptado y a la mejor actriz revelación, que finalmente obtendría la protagonista de la cinta, María Valverde. Se trata de un film que, bajo la apariencia de una historia de amor entre un hombre treintañero y una colegial que, tras esa trama obvia, engloba reflexiones mucho más profundas sobre cómo funciona nuestro mundo o, por ir a lo concreto, cómo se establecen las convenciones sociales cuyo no cumplimiento nos condena *ipso facto* al ostracismo.

Tras ello, será en 2005 cuando presente *Malas Temporadas*, con muy buena acogida también, y que obtiene muy buenas críticas y numerosos premios internacionales: nuevamente entre ellos la nominación al Goya a la mejor actriz protagonista, Nathalie Poza.

En 2009 retoma su camino como documentalista y estrena en el Festival de Málaga de Cine Español un nuevo largometraje –esta vez como no ficción–, en calidad de director y coguionista: *Últimos testigos: Carrillo comunista*, sobre la vida del mítico militante y dirigente comunista español Santiago Carrillo, que será nominado al Goya al mejor documental y que, también, obtiene el premio Cartelera Turia al mejor documental del año.

4.5.4. Sinopsis

Carlos es uno de los sastres más prestigioso de Granada porque trabaja para caballeros importantes y para su hermandad. Sus pasiones son el trabajo y una cabaña de madera que tiene en Sierra Nevada, a la que gusta de acudir solo. Pero su pasión secreta que nadie conoce es que se alimenta de mujeres desconocidas, jóvenes, hermosas, con las que no tiene ningún vínculo emocional y a las que mata y después descuartiza. Pero ese mundo macabro cambia el día en que conoce a Nina, una joven rumana que busca desesperadamente a su hermana gemela, que ha desaparecido hace unos días –aunque nadie lo sabe– a manos del propio Carlos. Con Nina descubre su vida de emigrante desde Rumanía, el esfuerzo de sus padres por sacar adelante a las dos chicas, la vida dura de trabajos malos de su hermana y de ella... y, en definitiva, saca a la superficie la humanidad de un monstruo que, por subterráneo, nadie había catalogado como tal. Es, en palabras de su director:

“Esta historia tiene lugar en los márgenes y en la quiebra emocional. Creo que es la mejor forma de hablar de nuestro tiempo e interrogar nuestra sociedad. El *western* y el cine negro nos enseñaron que en las fronteras geográficas y morales se encuentra el mejor y más certero retrato de nuestra civilización. En ellas están situados esos personajes que son empujados y excluidos, pero que forjan el verdadero sentido de una época y su dilema ético”¹¹⁷.

4.5.5. Estructura

La estructura es absolutamente lineal, no presenta *flashbacks* ni *flashforward*. Sí contiene algunas elipsis temporales muy calculadas que permiten al receptor hacer volar su imaginación y recomponer parte de la trama que ha sido elegantemente omitida. El tratamiento del tema (árido y desasosegante de por sí) aparece tratado en este film con una elegancia sublime. De trazo muy lineal, el tempo, coherentemente, aparece desgajado muy lentamente. En la propuesta de esta cinta, el silencio y la

¹¹⁷ Notas del director. Escrito con motivo del estreno del film, junto al DVD de la película. Estas notas pueden descargarse aquí: <http://golem.es/canibal/director.php>

ausencia pesan tanto o más que la presencia misma.

4.5.6. Análisis del film

4.5.6.1. Prólogo y títulos de crédito

El film arranca con un larguísimo plano secuencia en que van sucediéndose los títulos de crédito mientras, de noche y a lo lejos, observamos una gasolinera donde alguien repostaba. Sólo hay un vehículo, un Renault Clio cuyo conductor vuelve del edificio del área de servicio: se sube al coche, arranca y sale del plano. En ese preciso momento observamos que nosotros, como espectadores, estamos emplazados dentro de otro coche y que éste, a su vez, sube las ventanillas, arranca, y sigue al primer coche. Casi de improviso hemos pasado de ser observadores a ser cazadores al acecho de la presa. En esa carretera, secundaria, desolada y nocturna, el coche que repostaba en la gasolinera –el Peugeot 206– es adelantado por el vehículo que le seguía y, al rebasarlo, ambos coches caminan en paralelo unos interminables segundos hasta que, finalmente, el Peugeot sobrepasa al Clio.

El Renault Clio, ya rebasado por el otro vehículo, sigue su marcha. Dentro viaja una pareja joven: él conduce y ella duerme en el asiento del copiloto. El coche de antes les pasa a gran velocidad, pero, de repente, a lo lejos, un coche camina en sentido contrario... Lo ven acercarse a su altura y, súbitamente, invade de frente su carril y obliga al conductor de un Peugeot dar un volantazo. El pequeño coche ha dado varias vueltas de campana y el otro, que es un 4x4 Jeep, está parado en el arcén. Del Jeep descende Carlos, quien se acerca al coche siniestrado y de él agarra por los brazos a una chica, inconsciente. La carga en su viejo coche y arranca. Tras algunas horas de camino el Jeep asciende la ladera nevada de Sierra Nevada.

4.5.6.2. Planteamiento del conflicto

Carlos descende del coche arrastrando el cuerpo de la chica. La coloca en una especie de mesa de autopsias de granito que tiene en el cobertizo y la desnuda. Se coloca un chubasquero oscuro y agarra un hacha. Con ayuda de unas cuerdas ha agarrado a la chica de los brazos al techo y acaricia con delicadeza la piel de la joven recién fallecida. La olisquea. De forma sutil en un plano fijo se nos muestra cómo los

pies se levantan levemente cada vez que el hacha impacta contra el cuerpo. La sangre gotea por esa mesa de mármol y cae hasta un recipiente metálico.

Sigue nevando mucho en la montaña, serenamente. Carlos limpia su viejo Jeep en un túnel de lavado, y tras eso atraviesa al alba una plaza de Granada. Con un macuto deportivo en su mano callejea entre el gentío anónimo que deambula por las plazas granadinas en invierno. Ya en su casa, Carlos, con mucho cuidado, saca la carne del macuto deportivo, envuelta muy cuidadosamente en trozos plastificados y los guarda en la nevera. Deja a pie la casa y se dirige a su sastrería que está al otro lado de la calle. Con parsimonia mide y corta mientras afuera se ha puesto a llover y cae la tarde fría.

Tras su jornada laboral, regresa a casa y en el portal se encuentra con una bella chica, a la que Carlos se ofrece a ayudar llevándole una gran maleta: resulta ser la nueva vecina de arriba. Se presentan dándose la mano: ella se llama Alexandra y, justo en ese momento, responde al móvil y lo hace en un idioma extranjero. La conversación es seria: discute con su interlocutor. Ya desde su casa, Carlos ve por la ventana cómo Alexandra discute acaloradamente en rumano por teléfono.

4.5.6.3. Desarrollo del conflicto

Carlos prosigue con su liturgia macabra: saca un filete de la nevera y, con cuidado sumo, le unta una salsa verde con las dos manos. Con una copa de vino come, con modales exquisitos, la carne poco hecha. Su mirada es inerte y fría.

Desde su sastrería, a través de la ventana observa cómo Alexandra discute con alguien que está descargando unas cajas, una especie de repartidor. Carlos, al verlo desde la ventana, sonríe. Tras su jornada laboral Carlos está en la sauna: le gusta cuidarse. Llega a su casa de noche. Presencia cómo alguien joven sale de la casa de Alexandra y cómo ésta lo saluda amablemente. Posteriormente Alexandra también saluda a Carlos. Al final de la noche Carlos, desde su ventana, observa la ventana de ella.

El sol sale sobre el barrio histórico de Granada, es de día. Alexandra ve que Carlos está en su sastrería trabajando y, al verlo por la ventana, llama a la puerta. Charlan

sobre tipos de telas y ella le entrega unos *flyers* de masajes que ella misma da en su casa y, “como la mejor publicidad es de boca a boca, estás invitado a probarlo”.

En su sastrería viene a verle un alto cargo de una cofradía, al que Carlos le agradece que confiara en él “para lo de la Hermandad”, a lo que el personaje responde: “No tiene por qué darlas, es usted el mejor”.

Carlos encarga parte de sus trabajos a una costurera (interpretada por María Alfonso Rosso) que ya trabajaba con el propio padre de Carlos. En casa de la mujer, Carlos le lleva el material a coser y, tras eso, comen juntos en la propia casa. Ninguno habla, comen en silencio.

En mitad de la noche, una fuerte pelea dialéctica de Alexandra se sucede en casa de éste: discute acaloradamente con alguien por teléfono. Tras la pelea, llama a la puerta de Carlos la propia Alexandra, que dice querer llamar a la policía por la discusión que acaba de producirse. Quiere que Carlos testifique como testigo. Él se niega, “no quiero problemas”. Ella le pide un vaso de agua y él se dirige a la cocina para proporcionárselo. Ella le sigue los pasos y, abriendo *motu proprio* el frigorífico, le dice “desearía agua fría, por favor”. Se sorprende al ver que “¡sólo tienes carne!” mientras él le dice tenso: “¡¿Qué haces?!”. “¿Por qué sólo tienes carne?”, le replica ella. Él se acerca a la chica y tienen una conversación algo tensa:

Alexandra: ¿Te crees que no me he dado cuenta?, ¿eres uno de esos tíos a los que sólo le gusta mirar?

Carlos: no quiero problemas.

Ella echa a andar para irse de la casa y, cuando está abriendo la puerta, Carlos le dice: “Si quieres te acompaño a la comisaría, estas cosas es mejor hacerlas en persona que por teléfono”. El viejo Jeep se pierde entre las calles de Granada.

Ya de día, Carlos acude a la Hermandad, donde están con los ensayos de los costaleros. Ahí le enseñan el manto que él debe reparar. Más tarde, la amiga costurera le dice que es un manto sagrado: “Tu padre no lo habría hecho”. Carlos le dice: “Al final vas a tener razón y voy a tener que encontrar otro trabajo, y una buena

mujer”. La mujer, confiada, le dice: “Tú nunca vas a encontrar una mujer”. “Tú qué sabes”, sonríe Carlos.

Carlos cena en la soledad de su cocina. Degusta la carne con una copa de vino. Mastica con una mezcla de elegancia y decisión más o menos obsesiva. Tras la cena, se desnuda y se acuesta en la cama mientras escucha, de fondo, la radio.

Abre la puerta y se escucha la voz de Alexandra. Resulta ser su hermana gemela (que era quien había discutido con la propia Alexandra telefónicamente la otra noche). Tras la mentada discusión Alexandra lleva desaparecida ya tres días.

4.5.6.3.1. El humano vs. el monstruo

Carlos le explica que, pese a haber visto en alguna ocasión a Alexandra, no tiene ni idea de su paradero. Con frialdad despide a la chica, que resulta llamarse Nina. El plano secuencia fijo de Carlos mirando hacia la puerta cambia: la cámara se gira sobre los hombros de Carlos rotando alrededor de él y vemos a la gemela de Alexandra, Nina. Cuando ella echa a andar bajando las escaleras, Carlos la llama e, invitándola a entrar, le dice: “Tengo un amigo que trabaja en comisaría, si su hermana no aparece tengo un amigo que la puede ayudar”. Ella pasa y se sienta en el sofá. Carlos agarra el teléfono y, supuestamente, deja un mensaje en el contestador. Cuando cuelga le dice a la chica: “Debe estar de servicio”. Carlos la invita a tomar té. Le pregunta: “De dónde sois”. “Rumanía”, dice ella.

Es la primera vez que Carlos se interesa a nivel humano por alguna de las chicas. En esta ocasión se muestra atento y razonablemente comunicativo. La conversación transcurre pausada: Carlos le pregunta por su familia y en dónde aprendió español. Asimismo, le pregunta si su hermana gemela tiene amigos en Granada, a lo que ella responde negativamente, pues ambas vivían en Zaragoza. Tras la conversación, la ve alejarse calle abajo por el barrio antiguo de Granada.

En el portal de la vivienda, un extranjero llama insistentemente al porterillo justo cuando entra Carlos al portal: entran juntos al portal y el extranjero se va directo a aporrear la puerta de la hermana de Alexandra. Pero no hay nadie.

A la mañana siguiente la hermana de Alexandra ha llamado a un cerrajero para que abra la puerta de Alexandra. Carlos llega en el preciso momento en que la puerta se abre. Carlos se ofrece a entrar con ella a la casa: parece que Alexandra salió precipitadamente de allí. Carlos se pone a disposición de Nina y se vuelve a casa. La chica se queda en el piso.

Carlos vuelve a la sauna. Al volver a casa ve un cartel de los masajes de Alexandra. La chica mira por la ventana y ve a Carlos, que la mira: en ese momento las miradas de ambos se cruzan. A la mañana siguiente ella llama a la puerta de Carlos para preguntar por su amigo el policía y Carlos le dice que su amigo va a estar tres semanas fuera. Ella afirma que no puede esperar tanto. Carlos le insiste en pasar a desayunar. En tono muy amable le pregunta el motivo de la discusión telefónica con su hermana. Ella, tímida, le responde “cuando mi hermana se fue de Zaragoza llevaba un dinero que no era suyo, lo habíamos ahorrado para que mis padres pudieran comprarse un piso. Nosotros teníamos que mandarle 3.000€ pero Alexandra discutió con ellos diciendo que era el dinero suyo, que lo había ganado ella... y se marchó con el dinero”.

Carlos, con disimulo, le dice a Nina que se vuelva a Zaragoza y que él la llama tan pronto aparezca su hermana. Pero ella le responde que necesitan ese dinero y que va a ir a la policía. Carlos (un poco nervioso) entonces se ofrece a llevarla a la policía en su coche. Pero tras verse con los agentes, en plena comisaría, Nina le dice a Carlos: “No tenía que haber venido. Me han dicho que como hubo una discusión y ella se marchó del piso por su propia voluntad deben esperar unos días antes de hacer nada”.

4.5.6.3.2 El monstruo sentimental

En el viejo Jeep, de vuelta a casa, con Carlos conduciendo junto a la chica, se produce un diálogo interesante entre ambos:

Carlos: ¿Qué pasa si tus padre no reciben el dinero?

Nina: Perderán el piso.

C.: Yo te lo doy.

N.: ¡¿Qué?!

C.: Los 3.000€ que necesitas, yo puedo dártelos, lo digo en serio.

N.: No tengo ni idea de cuándo te los podré devolver.

C.: No hace falta que me los devuelvas.

N.: ¿Me vas a regalar 3.000€?

C.: Para que ayudes a tus padres y puedas volver a Zaragoza.

N.: ¿De verdad me dejarías ese dinero?

C.: Mañana mismo.

N.: Dime la verdad, ¿qué quieres?

C.: Nada.

N.: Todo el mundo quiere algo, ¿qué quieres?

C.: Ayudarte

N.: ¿Y qué ganas tú con ayudarme?

C.: ¿Y por qué tengo que ganar algo?

N.: Porque si no, no lo harías.

C.: ¿Crees que la gente funciona así?

N.: El mundo funciona así.

C.: Yo no.

Al día siguiente Carlos sube a casa de Nina a llevarle el dinero y la sorprende discutiendo con un vecino que le está increpando que sea prostituta y que use el piso como casa de citas. En ese momento Carlos se acerca y le dice a su vecino: “Te estás equivocando, ella es su hermana, y está de visita”, tras lo que el vecino se marcha

incómodo. Nina lo invita a entrar pero él declina la invitación. Le dice: “Te he traído el dinero”. Le entrega el sobre y se marcha.

Llueve mucho y Nina se presenta en el negocio de Carlos. Le dice: “Mis padres han recibido el dinero y quiero invitarte a cenar para agradecértelo”. Él la vuelve a rechazar y ella, visiblemente preocupada, le dice: “¿Por qué me has dado el dinero, Carlos?”. Le vuelve a responder que sólo por ayudarla. Nina sospecha y le dice: “Alexandra está detrás de todo esto, ¿verdad? Quiere quitarme de en medio y te está utilizando. ¿Sabes dónde está?... ¿has hablado con ella?”. Carlos le responde: “Nina, eso es una tontería”. De vuelta a casa, paseando ambos, conversan. Nina le dice: “Mi hermana es capaz de hacer cualquier locura, pero ahora es distinto, lo siento aquí”. Apoyados sobre un muro del Albaicín, en plena noche, charlan sobre que Carlos nunca ha tenido novia: “Me gusta vivir solo”, dirá.

N.: ¿Pero cuando te metes en la cama no te gustaría estar con alguien?

C.: Nina, No querer aprender a estar solo es puro miedo.

N.: Eso no es verdad.

Nina le dice a Carlos cuánto le agradece que la esté ayudando: “No es sólo por el dinero”, y le expone que ella también quiere ayudarle a él. La invitación es enigmática pero Carlos acepta. Nina lo invita a su casa, lo entra en una habitación, con velas, en penumbra, y le pide que se desnude y se tumbe. Tras eso comienza a hacerle un masaje pero en mitad del mismo, Carlos se levanta, se viste y se va sin decir ni una palabra. Conduce toda la noche y aparca en un chiringuito junto al mar, ya al amanecer.

En ese chiringuito junto al mar contempla a una joven y bella pareja de turistas extranjeros que beben vino junto a las olas. Se van a la orilla y, al atardecer, coquetean. En la playa creen estar a solas y, jugueteando, ella se desnuda y echa a correr mar adentro, él hace lo propio y la sigue. Carlos, frío, que los estaba espiando, se monta en el coche de la pareja y lo arranca. Enciende las luces y se marcha. El joven extranjero, bañándose en el mar junto a la chica, al ver que le han robado el coche sale corriendo tras el vehículo, desnudo, gritándole e insultándolo. Carlos da

un acelerón y atropella al joven con el coche, que cae desplomado. Aún con el motor en marcha, Carlos desciende del vehículo y se acerca a la joven, que seguía aún en el agua desnuda. Carlos no entra en el agua, no lo necesita, se limita a verla nadar mar adentro, esperándola en la orilla. Contempla apasionado como la chica suplica gimoteando “What the fuck do you want?” (“¿Qué mierda quieres?!”), mientras nada para todos lados alocadamente y cada vez está más cansada. Echa a nadar mar adentro en plena oscuridad.

Carlos contempla la nieve caer desde su negocio. Llaman a la puerta y es Nina: “Quería verte”. Le explica que la llamaron desde comisaría para decirle que han encontrado una chica de la misma edad que su hermana y debe identificar el cadáver. Ya en la morgue, la doctora le dice: “Tómese su tiempo, este cuerpo ha estado más de 48h en el mar”. Ella, al ver el rostro del cuerpo, afirma que no es su hermana (en efecto, es la chica que murió pocos días ante la atenta mirada de Carlos).

Ya de vuelta, en el pasillo de la casa de Carlos, Nina le pregunta por qué se fue sin decir nada cuando le estaba dando el masaje. “¿Qué pasó?”, a lo que él, lacónico, responde: “No lo sé”. –“¿Te ocurre algo conmigo?”. “No”, responde Carlos. Nina le dirá: “Tú dices que nunca has tenido novia sería pero yo creo que no es verdad. Y quien quiera que haya sido te ha hecho mucho daño. Hasta mañana”.

Carlos está en misa arrodillado, el templo está casi vacío. Junto a él está su amiga la costurera. En la siguiente escena Carlos está en casa de su amiga la costurera, con la que mantiene una conversación en los siguientes términos:

Carlos: Me voy a ir unos días fuera.

Costurera: ¿Por qué me lo cuentas?

Carlos: Para que lo sepas.

Costurera: Otras veces desapareces y no me dices nada, ¿te pasa algo?

Carlos: No. ¿Por qué me dijiste el otro día que nunca encontraría a una mujer?

Costurera: Porque es verdad

Carlos: La gente cambia.

Costurera: La gente es lo que es.

Carlos: Menos mal que no eres mi madre...

Carlos, de vuelta en su casa, escucha una discusión en la casa contigua. De la casa de Nina sale un extranjero de forma airada, que deja tras de sí la puerta semiabierta. Carlos entra y contempla la casa sin decir nada. Camina por los pasillos y observa a Nina llorando en el sofá. Al preguntar qué pasa, ésta le dice a Carlos: “Era Boldán (el novio de Alexandra), que se ha enterado de que mis padres tienen los 3.000€ en Rumanía y dice que yo maté a mi hermana para quedarme con el dinero. Quería obligarme a confesarlo. Se puso como una fiera al ver que vivo aquí ahora. Quiero hablar con la policía también, porque yo no he hecho nada: te juro que no he hecho nada”. Comienza a lloriquear.

Nina se ha dormido en el hombro de Carlos con la televisión de fondo. Carlos la lleva a la cama y la acuesta. Él se duerme en el sofá. Por la mañana el timbre le despierta pero no abre. Era la policía: los ve alejarse desde la ventana. Tras eso Carlos se dirige a la habitación en la que aún está Nina en la cama y, con voz pausada, le dice: “Nina, he estado pensando... Quizás Boldán vuelva a aparecer... Sería mejor que te quedaras en mi casa hasta que todo se calme. Estarás más segura”.

Poco a poco el vínculo entre Carlos y Nina se va haciendo más fuerte. En el salón de la casa de Carlos, él le da el teléfono de la sastrería por si ella necesita llamarle. Desde su sastrería ve llegar una patrulla de la Policía Nacional, que entra en el edificio. Sutilmente intranquilo sigue planchando en su sastrería con un ojo puesto en la ventana.

Nina se ha puesto guapa y ha hecho la cena. “Me apetecía cocinarte: he bajado para cocinar algo, no tenías nada, he hecho pasta”. Durante la cena Nina le pregunta a Carlos si le gustaba su hermana. “Tenías un cartel suyo aquí y luego lo quitaste”, a lo que él responde: “Tu hermana empapeló todo el barrio”. Nina se sincera: “No

soportaría que volviera a ocurrir: mi hermana siempre me ha quitado todo”. Carlos le responde: “Tu hermana no va a quitarte nada. Nina, tengo una cabaña en la sierra, es un sitio al que voy de vez en cuando, no hay mucho que hacer allí, pasear, dormir, pero allí desconecto y me olvido de los problemas. ¿Te gustaría ir?”. “Si tú quieres”, dice ella. “Es muy bonito ver el amanecer allí”, concluye Carlos.

4.5.6.3.3. Huida al campo: la ataraxia del monstruo

Llegan a la casa de la montaña. Pasean por la nieve de Sierra Nevada (no pasean juntos, él va delante, ella lo sigue). En lo alto de unas rocas, ella grita “¡eco!” y se tira rodando por la nieve. Anochece y Carlos y ella se sientan junto al fuego a tomar vino. Ella le dice: “Es como un sueño”. Nina se queda dormida en el sofá y él la mira dormir, junto a una copa de vino ya vacía. Carlos desnuda a Nina y la carga en brazos poniéndola en la mesa de autopsias del cobertizo. Ella está profundamente dormida por el cansancio y el vino. Él roza suavemente su mano contra la piel de la chica, ataviado con su chubasquero y un hacha en la mano. Le acaricia por todo el cuerpo y finalmente en la mejilla.

Carlos contempla el amanecer junto a la puerta de la cabaña. Nina se despierta arropada pero desnuda, durmiendo junto al fuego. Ella ve a Carlos junto al quicio, le dice: “Ven aquí conmigo” y lo besa. Ella no para de acariciarlo y besarlo. Él apenas la toca. Vuelven a pasear por la nieve: él delante y ella le sigue detrás. Junto a un precipicio ambos se miran: ella titubea y finalmente se abraza plácidamente a él.

4.5.6.4. *Desenlace*

Carlos corta la leña a mano con un hacha y hace un fuego junto al que se acurruca envuelta en una manta Nina. Ella mira visiblemente enamorada a Carlos y le dice “gracias”. Ella fuma un cigarro lentamente y no para de mirar a Carlos. Él mira el fuego pensativo y, tras un largo silencio, le dice mirándola a los ojos: “Yo maté a Alexandra. Maté a tu hermana. La maté”. Su cara se vuelve pálida. Nina permanece pensativa un rato y finalmente esboza una incrédula sonrisa que poco a poco va volviéndose de pánico al mirar a Carlos. Él, con mucha frialdad le dice: “Anoche intenté matarte a ti”. Ella, como conteniendo las lágrimas, le dice: “Tú no eres capaz

de hacer eso”. Con una media mueca, Carlos le dice: “Tu hermana no es la primera mujer. Ya lo he hecho antes”. Ella incrédula le responde: “¿Has hecho qué?”. “Matar”. dirá secamente él. “Las mato... y me las como”, continúa Carlos. Ella no pronuncia palabra... y tras unos minutos tensos dice en voz baja: “¿Por qué me lo cuentas ahora?...”. “Porque es la verdad”, dirá Carlos y, cambiando bruscamente de tema, le dice: “Nina, tenemos que irnos. Lo mejor es que cojamos el coche y nos volvamos a Granada... La policía te está buscando, si no apareces van a creer que tú eres la culpable”.

Nina, incrédula, le dice: “Si todo esto es verdad, ¿por qué no me mataste anoche?”. Carlos, desconcertado, dice: “No pude”. Ella, con una actitud más de rabia que de pena, le responde:

Nina: ¿No pudiste? ¿Y por qué no me matas ahora? Es muy fácil: estamos aquí en medio de la montaña, no puedo huir, nadie se va a enterar y todo se acabará.

Carlos: Déjalo, por favor.

N.: No quiero dejarlo. Todo lo que me estás diciendo..., todo eso son tonterías sobre las mujeres, la muerte,... y sobre mi hermana... ¿Por qué no me dices la verdad?

C.: Yo deseaba a tu hermana... desde que la vi... con toda mi alma, por eso la maté, como a las otras mujeres. Contigo no pude. No puedo.

De nuevo en el coche Carlos conduce de vuelta a Granada. Nina guarda silencio. De repente, se quita el cinturón de seguridad y se abalanza contra Carlos para dar un volantazo. El coche gira y, descontrolado, acaba saliéndose de la carretera y se despeña por un barranco.

Carlos se despierta desorientado. Comprueba que a unos metros del coche siniestrado yace el cuerpo sin vida de Nina. Se abraza a ella y llora susurrando entre dientes: “Nina, amor mío”.

4.5.6.5. Epílogo

Pasa una procesión por las calles de Granada. Carlos la contempla desde su sastrería, con la luz apagada. Lloro frente a la ventana al ver pasar el palio con el manto que él cosió.

4.5.7. Interpretaciones del film

El film tiene incontables elementos del afrancesado *film noir*, que hacen de *Canibal* una película desasosegante y perturbadora. Consigue un vínculo inmediato con el espectador hasta el desenlace final, pero no es, en modo alguno, una tensión edificada sobre el hecho de si acechará a su próxima víctima. La tensión dramática la aporta el viaje psicológico a las profundidades del mal, la bacanal ignota de emociones contradictorias que encarna el sastre. Hablamos de la dicotomía de un hombre normal versus un hombre que habita en el abismo. Como diría Nietzsche, “cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti”.

“Nuestra Europa es autocomplaciente. Le cuesta reconocer que el mal también habita en su interior, que no es sólo un desecho provocado por agentes externos, sino parte esencial de sí mismo. Combatimos el mal como si fuera un atroz enemigo, pero lejano. Como si no tuviera nada que ver con nosotros. Por desgracia, esa visión simplificadora es demasiado ingenua” (Hernández y Martín Cuenta 2013: 170).

Hay otro film que, aunque con temática levemente diferente, también habla de un tipo de canibalismo y de amor, y de la necesidad de matar para alimentar el amor. Hablamos de la película escandinava *Låt den rätte komma in* (2008). En inglés se tituló *Let the Right One In*. En castellano se tradujo como *Déjame entrar*. Finalmente fue transformada en casi *blockbuster* por Hollywood en el *remake* titulado *Let me in* (2010). Aunque este film trata otros temas paralelos (la adolescencia, el *mobbing*, etc.) también aborda, desde la óptica de la soledad, el amor y la maldad humana. Al igual que el canibalismo de Carlos no es el origen de su mal, sino una de sus consecuencias, también el vampirismo de la protagonista de *Let me in* es una excusa para hablar del amor.

“Eso demuestra que lo que interesa en última instancia no es el caníbal, sino el hombre enamorado sin remedio, y que la antropofagia es ‘una metáfora’, según dirán sus artífices tanto a propósito de la novela, cuya edición española, gestada al socaire del filme, prologan (Arenal, 2014: 6), como de la película (Hernández-Martín Cuenta, 2013: 172).

En cambio, en *Caníbal* Martín Cuenca habla del amor (en el mismo subtítulo del film aparece), pero lo aborda desde una perspectiva oscura, primigenia y salvaje, que indaga sobre el origen del mal y explora, a su modo, los límites del perdón y la redención. “Y es que ya se planteaba de forma oblicua en una inquietante pregunta del texto de Arenal: ‘¿Acaso no nos comemos unos a otros individual, social o internacionalmente?’” (Malpartida Tirado 2015: 142).

“Pero, ¿hasta qué punto el amor puede cambiar el pasado, hasta qué punto puede redimirlo? La fantasía de todos nosotros, el sueño, nos dice que es posible, que el amor lo puede todo. Nuestra sociedad establece relatos, una y otra vez, donde el amor triunfa. ¿Pero qué pasaría si estuviéramos sobrevalorando su fuerza, su capacidad para reponerse y vencer todas las dificultades? ¿Qué pasaría si de tanto hablar del amor en términos melodramáticos no nos hayamos dado cuenta de que su fuerza es menor de la que imaginamos...? ¿Y qué es lo que nos quedaría, entonces, si el amor manifestara su impotencia? La única fuente posible que podría redimir el mal es algo que va más allá del amor: el perdón” (Hernández y Martín Cuenta 2013: 171).

4.5.8. La figura del caníbal

El canibalismo es tabú para nuestra civilización. Sin embargo desde la historia y desde la antropología se ha constatado cómo prácticamente todas las civilizaciones del mundo han sido, en alguna parte de su escala evolutiva, caníbales. Por poner un ejemplo de nuestro Mediterráneo, los propios egipcios:

“Rigiendo Osiris como un rey terrenal, redimió a los egipcios del salvajismo, les promulgó leyes y les enseñó el culto de los dioses. Antes

de él, los egipcios eran caníbales, pero Isis, hermana y esposa de Osiris, descubrió el trigo y la cebada, que crecían silvestres, y Osiris introdujo el cultivo de estos cereales entre las gentes, que pronto se aficionaron a comerlos, abandonando el canibalismo inmediatamente” (Frazer 1981: 419).

Pero en contra de la creencia popular de que el canibalismo estuvo muy extendido por el continente africano, hoy en día está, en cambio, constatada su extensión profusa en Mesoamérica. Dan buena cuenta de ello los primeros conquistadores españoles:

“Desde la Antigüedad ha habido una ingente caudal de informaciones sobre costumbres antropofágicas, desde las registradas por Heródoto a las siempre bien documentadas de Tácito. Nos ocuparemos por supuesto del gran filón americano, desde Colón a Cabeza de Vaca pasando por cronistas españoles de la conquista de América de la talla de Pedro Mártir de Anglería. Es asimismo de importancia la presentación del canibalismo entre los escritores franceses, empezando por Rabelais y Montaigne y siguiendo por iluministas como Voltaire y Diderot, aunque la fuente de sus discursos fuese española, es decir, el primer relato europeo y occidental sobre las barbaridades de incas, mayas y aztecas” (Pancorbo 2008: 15).

Incluso, como avanzábamos antes, hay unanimidad en la comunidad científica sobre nuestros hábitos como especie, en el pasado:

“Ya sea un vago eco de un pasado evolutivo, el caso es que el canibalismo fue consustancial con la conducta de los primeros hombres, los que sabían que no tenían que pararse en hacer ascos a los lomos ajenos para sobrevivir. Además, todo parece indicar que marcadores genéticos de los modernos humanos evidencian que nuestros antepasados eran caníbales. Y se trata precisamente, como ha explicado John Roach, del gen que ha evolucionado como protección contra las enfermedades derivadas de la antropofagia” (Pancorbo 2008: 8).

Con todo, será la literatura (y, en menor, medida el cine) quien creará un sinfín de criaturas que provienen de este mundo, más simbólico en el caso de los vampiros (no se comen el cuerpo, sino que beben la sangre de sus víctimas), pero que, en cualquier caso, la idea que subyace es la misma: la relación física del poder y la muerte contra la presencia física del otro, ya desprovisto de vida.

De hecho, el propio director del film lo cuenta así:

“El hecho de que el canibalismo sea un tabú enorme, me hace pensar que hay algo en su naturaleza tan cercano a nosotros que hemos decidido prohibirlo. Jean Genet escribió: ‘El beso es la forma de la primitiva ansia de morder, incluso de devorar...’. Me pregunto qué quería decir, qué tiene que ver la acción de devorar con un acto como el beso. Me pregunto qué tienen que ver la destrucción y la ternura. Y me doy cuenta de que esta película trata sobre la dialéctica entre el mal y el amor” (Hernández y Martín Cuenca 2013: 170).

Por ello la profundidad del mal que encarna Carlos es más que un personaje (que, por cierto Antonio de la Torre hace brillar en toda una lección de parquedad y contención), porque es, antes que un personaje —como decíamos— un trozo de nosotros mismos. Un ansia carnal y visceral que, aunque sea en una proporción ínfima, no deja de ser humano y, por ello, común a todos los especímenes de nuestra especie.

"Lo que nos interesaba era mostrar esa presencia del mal en estado puro", dijo en una de las ruedas de prensa más concurridas hasta el momento. Pero explicar el porqué de ese mal sería complacer al espectador. Queríamos perturbar y que fuera el público el que pensara por qué podría existir un personaje así”¹¹⁸.

Carlos no es el típico cliché de personaje de película negra que no es más que un

¹¹⁸ Extraído del artículo “El ‘Caníbal’ del almeriense Manuel Martín Cuenca se come San Sebastián”, publicado el 14 de septiembre de 2013 en el *Diario de Almería* y consultable aquí: http://www.elalmeria.es/ocio/Canibal-Manuel-Martin-Cuenca-Sebastian_0_737326447.html

depredador o un psicópata al estilo de *American Psycho*. Es un artesano respetado en su ciudad que convive con un gran secreto: es incapaz de amar a una mujer, por ello no le basta poseerla físicamente, necesita acabar con ella, hacer que perezca y, de algún modo, consumir la carnalidad física visceral reprimida matándola. Al acabar con su vida sí es capaz de acariciarla, oler las sutilezas de la piel, de su colágeno y sus feromonas. Sólo así es capaz de tocar y de que se le acelere el pulso y la respiración al hacerlo.

“Estamos en un relato en el que estas tres fuerzas deben convivir y habitar. La primera, el mal, inconsciente de sí mismo, encarnado en un personaje que cree que sólo trata de sobrevivir. La segunda, el amor, que surge como una fuerza imprevista que golpea el presente y lo cambia, a través de la historia de Carlos y Nina, pero que es incapaz de transformar el pasado. Y, por último, el perdón, el único capaz de viajar hacia atrás y, desde allí, cambiar el futuro” (Hernández y Martín Cuenta 2013: 171).

Pero el viaje al fondo de la oscuridad de la psique humana no acaba ahí, ya que, además, Carlos para completar el círculo necesita fusionarse con su ellas, ser uno con su carne.

“Con personajes cada vez más al límite como estos –¿no habrá tocado techo en *Caníbal*?–, lejos ya de la idea un tanto ingenua de *identificación* con el héroe, resulta más apropiado hablar en términos de *adhesión emocional* y de *cocreación* por parte del activo receptor, pues es mucho lo que hemos de discurrir para convivir con ellos y entenderles” (Malpartida Tirado 2015: 143).

Todo el film está narrado desde los ojos del protagonista, como ya deja meridianamente claro el director desde el primer –y formidable– plano secuencia del film. El director, al ser preguntado por este particular, lo resume así:

“Sí, efectivamente. Y creo que la elección del punto de vista es fundamental para no juzgar a este personaje. Seguimos toda la historia desde su punto de vista, estamos metidos en su cabeza, pero eso plantea

un dilema muy perturbador, porque el espectador se puede preguntar: ‘¿Pero, qué hago yo identificándome con alguien así...?’. Y claro, sí, es terrible, pero en eso consiste la propuesta”¹¹⁹.

Pero esa figura del monstruo capaz de enamorarse ha tenido cierto recorrido cinematográfico, desde Frankenstein a King Kong. Muy concretamente, al aplicarlo al cine *noir* y, como bien dice Carlos F. Heredero en su entrevista al director, es inevitable rememorar *El carnicero*, de Claude Chabrol. Preguntado por si jugó algún papel esta película en la preparación de *Caníbal*, Manuel Martín Cuenca responde así:

“Sí, claro, *El carnicero* y también otras del Chabrol de esa época: *La mujer infiel*, *Al anochecer*, *Accidente sin huella*. Son películas que vimos para preparar la nuestra. Nos interesaban porque plantean historias negras o de asesinatos que contienen un dilema moral tremendo, en las que lo ético acaba teniendo más peso que lo criminal. Pensábamos también en toda una raíz del cine español, de la que hemos bebido de manera más o menos consciente: Buñuel, Mur Oti, Saura, pero Chabrol sí, desde luego. Ha sido una referencia constante”¹²⁰.

Es, al fin, la historia de hombre en apariencia sencillo, mecánico, en cuyo interior habita el mal, el mal que, aunque en proporciones diversas, anida dentro de todos nosotros. Se enamora y se humaniza: ese es el viaje sórdido y febril de la propuesta del film que nos ocupa.

4.5.9. Granada con nieve: el frío y la incomunicación

La película está “levemente inspirada” –como figura en el arranque, junto a los créditos– en el relato corto *Caníbal*, de Humberto Arenal, el escritor cubano cuya obra hace las veces de idea inicial sobre la que inspirar una trama que, en el film, se

¹¹⁹ Extraído de la revista de cine *Caimán: cuadernos de cine* (edición española de la mítica revista francesa *Cahiers du Cinema*). El artículo, publicado el 13 de septiembre de 2013, lleva por título “Comer es una pulsión del deseo, una forma de amar”. Descargable en:

<https://www.caimanediciones.es/entrevista-martin-cuenca-septiembre-2013/>

¹²⁰ Ídem.

desvía y mucho de la obra literaria. Apenas tienen en común más que la obsesión de un hombre por su vecina, por observarla a través de las ventanas a modo de *voyeur* y, al fin, por comérsela como forma de consumación carnal.

“Nuestra historia está situada en un tiempo contemporáneo, en una vieja ciudad de provincias, Granada, en la que la tradición domina la vida cotidiana. En medio de todo esto, Carlos es un caníbal que vive su condición sin remordimiento, sin culpa; con la conciencia de que lo único que impulsa su vida es sobrevivir. No se pregunta ni se cuestiona nada. Sólo actúa de forma implacable... Hasta que llega un momento en que empieza a interrogarse porque se abre un resquicio en su alma. Una quiebra por la que empieza a colarse el amor. Y por el amor, la duda” (Hernández y Martín Cuenta 2013: 171).

El retrato de esa Granada provinciana, de ciudad tranquila en que nunca pasa nada, y que dentro de su propia provincia tiene montañas nevadas y mar bebe de incontables referencias en lo cinematográfico y fotográfico. En concreto, el trabajo del fotógrafo José Manuel Navia está muy presente dentro de la estética del film: las callejuelas de Granada tras la lluvia, con sus empedrados llenos de verdina y la disposición caótica del trazado, fruto de haber pensado sus calles para transitarlas con bestias, y la luz lúgubre de un frío invierno le confieren a la cinta esa atmósfera sin la cual el ejercicio estilístico sería menos estético. Del mismo modo que asociamos en el imaginario colectivo el Londres de la neblina en los relatos cinematográficos de Jack “el Destripador”, nos viene a la mente, casi sin poderlo evitar, esa Granada cuyas noches de lluvia sombría y con sordina como el preludio de días soleados en los que, de forma parsimoniosa, transitar por sus callejuelas por las que nunca pasa nada. *El Diario de Almería* lo reseñará así:

“Además, fue muy celebrada la sobria ambientación diseñada por Martín Cuenca, con una Granada que se prepara para recibir la Semana Santa y los tétricos tambores de las cofradías como única banda sonora. Ya desde el cartel, en el que De la Torre y Melinte emulan una ‘Piedad’, queda

claro que los elementos clásicos y los referentes pictóricos van a estar muy presentes en la estética del filme”¹²¹.

Tras presentarse con éxito el film en los festivales de Toronto y San Sebastián, el director y el protagonista principal volvieron a Granada para un pase privado para figurantes y las autoridades de la ciudad, Granada:

“Los productores, Martín Cuenca y el propio actor protagonista compartieron espacio brevemente con el alcalde de la ciudad, José Torres Hurtado, que agradeció la promoción gratuita que el cine supone. El director, por su parte, que fue estudiante y vivió en Granada durante nueve años, recordó que llegó a reescribir el guión para ambientarlo en la ciudad al darse cuenta de que ‘algunas escenas pedían los escenarios de Granada. La geografía marca una historia y hay que tenerla clara antes’”¹²².

Dentro de la Granada que la ciudadanía habita con normalidad está la sastrería de Carlos, un lugar que, como él, está anclado al margen del devenir del tiempo. Las antiquísimas baldosas hidráulicas del suelo, las ventanas de madera con tapaluz tan típicamente andaluzas, la radio de casetes de los años 70 que suena insistentemente y, por supuesto, los patrones y esa incómoda ristra de dibujos de anatomía es de esperar que las tenga un sastre, pero al mismo tiempo es terrorífico porque sabemos que Carlos, además de sastre, oculta un oscuro secreto. Además, el refugio que Carlos tiene en la montaña es también la típica casa de campesinos andaluces: una edificación de madera, piedra y cal, cargada de aperos de campo en un cobertizo (consustanciales en los cortijos de la zona: para retazar la leña para hacer fuego, así como para las labores propias del campo). La casa andaluza de la montaña de Carlos posee unos portalones altos y estrechos de madera, unas escalinatas para subir al doblado y un viejo frigorífico a gas de los años 70. No posee luz eléctrica y, con mucha coherencia, el director de fotografía ha sabido respetar esa atmósfera. Ese

¹²¹ Ídem.

¹²² Extraído del artículo “Antonio de la Torre y Caníbal vuelven al lugar del crimen”, publicado el 1 de octubre de 2013 en el diario *El Mundo*. Consultable en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/10/01/andalucia/1380645460.html>

caserón de Carlos, como su sastrería, su casa o su Granada del mundo en torno a la Semana Santa son, a retales, trozos de una Granada que, más que un contexto dado, funciona como un catalizador del universo parco y barroco a la vez de Carlos.

“[...] las altas cumbres de una Sierra Nevada arrebatadora y espectacular; pero también ominosa y amenazadora, inquietante. Peligrosa. O las imágenes de la playa, mientras cae la oscuridad. *Caníbal* es, en fin, una cinta con secuencias muy poderosas. De hecho, muchas de sus imágenes se quedarán grabadas en la retina del espectador. Por siempre jamás. ¿Es necesario un mejor aval para ir al cine, a disfrutar en pantalla grande de una película que debería marcar un antes y un después en Granada, como escenario para futuros rodajes?”¹²³.

4.5.10. La fuerza del amor y su épica de los límites

Nina no es el personaje coadyuvante que hace cambiar al protagonista. Es, más bien, una de las consecuencias de las luchas intestinas que se están produciendo constantemente dentro de las vísceras de Carlos. Ya desde las primeras miradas el espectador siente que está asistiendo a la *personificación* del protagonista.

“Nina no es un camino de salvación para Carlos, dado que este ninguna culpa sentía y había normalizado el asesinato y la antropofagia dentro de su forma de vida, y es entonces su ‘cambio de credo’ un auténtico vía crucis, como se encarga de sugerir el filme cuando lo sitúa al final no con la sonrisa de Pablo, que liberaba al personaje a pesar de estar entre rejas, sino con la congoja de quien contempla una procesión desde otro tipo de prisión, la del tormento interior” (Malpartida Tirado 2015: 140).

Carlos no ha mostrado ningún tipo de misericordia con sus víctimas. Ha destrozado sus vidas y sus cuerpos. Pero, de repente, aparece alguien con quien no es capaz de repetir el *modus operandi*:

¹²³ Entrada en el blog de cine de Jesús Lens asociado a *Granadablogs*. Descargable en: <http://www.grnadablogs.com/pateandoelmundo/canibal/>

“El hecho de que Nina aparezca buscando a su hermana gemela resquebraja la conciencia del protagonista porque eleva la historia, y la trasciende, más allá de su contenido realista. Todo se convierte en una metáfora. En un sueño. En un ajuste de cuentas con un fantasma... De repente, el relato realista nos remite a lo sobrenatural. Y el crimen se transforma en una historia de amor. En definitiva ‘Caníbal’ es un film *noir* pero, sobre todo, una historia romántica” (Hernández y Martín Cuenta 2013: 171).

Sin embargo, Carlos se pone a prueba también a sí mismo e intenta, sin éxito, repetir lo que suele hacer con todas las mujeres. El resultado es la imposibilidad de hacerlo y, en lugar de convivir con la podredumbre en el fondo de su alma, le confiesa todo a Nina.

“Pero, ¿cómo podía abrirse un resquicio en el almacén del mal, en la conciencia de Carlos, el caníbal?... Esa fue la pregunta que nos hicimos durante varias versiones del guión, hasta que encontramos una respuesta: la dualidad. La idea de puesta en escena que encarna el personaje de Alexandra/Nina, las dos hermanas gemelas, es la que hace posible que surja la duda, que sea creíble, y que se germine el amor, como antecedente del perdón. Porque Carlos se enfrenta a un fantasma, a alguien que ya ha matado, y por tanto se enfrenta a su espejo. Un espejo que refleja su ser” (Hernández y Martín Cuenta 2013: 171).

En la brillante entrevista que le hace el profesor Heredero apela sobre este particular, el de si el amor es capaz de humanizar al monstruo o, dicho de otra manera: “si un monstruo es capaz de enamorarse”. El director nos convida así de las reflexiones que le llevaron a trazar el personaje de Carlos:

“Eso forma parte de las preguntas que plantea la película, pero evidentemente creo que sí. Pensábamos mucho en Hannah Arendt y en Walter Benjamin, pero sobre todo en ese concepto de ‘la banalidad del mal’ desarrollado por la primera. Porque Carlos es, ante todo, un ser humano, una persona responsable, sí, de actos que nosotros creemos y

juzgamos como malignos, pero él no lo vive así. Vive y se comporta como si fuera una persona normal. Es esa aparente normalidad suya, esa falta de culpabilidad. Es una cuestión que enlaza, en cierto modo, con este momento oscuro y confuso que estamos viviendo. Creo que es una película muy anclada en el presente”¹²⁴.

Cuando se le pregunta en qué sentido puede encajarse el personaje perverso pero humano a la vez de Carlos con el momento presente, lo puntualiza así:

“Porque en el fondo *Canibal* habla de una confusión moral y ética total. Ya no se trata solo de la corrupción política generalizada que nos rodea, sino de toda la crisis moral en la que estamos inmersos. Probablemente Bárcenas y otros muchos como él piensan que viven de manera normal, y hasta se enamoran o vete tú a saber. Seguro que incluso se sienten víctimas. Y es que se ha convertido en normalidad lo que no es normal. En la película está también la idea de que la policía investiga de manera rutinaria. Y el tipo no va a la cárcel, porque en el fondo a nadie le importa. Este hombre puede seguir haciendo su vida siempre y cuando sea capaz de mantener un escaparate social, como sucede con tantos otros. Probablemente una película así no se nos hubiera ocurrido en otra época. Pero es que es muy raro lo que está pasando y hay que hablar de ello. Nuestra idea no es hacer cine social, con todos los respetos, pero sí creo que es preciso contar cosas contundentes, hay que hablar de lo que está ocurriendo directa o indirectamente. Nosotros hemos elegido una forma indirecta, como también lo hacía el cine negro, que apareció en la historia del cine en la época en que lo hizo no por casualidad”¹²⁵.

De hecho el espectador es cómplice de todo lo que sucede desde el primer momento. En el primer plano secuencia se deja claro que nosotros somos los únicos

¹²⁴ Extraído de la revista de cine *Caimán: cuadernos de cine* (edición española de la mítica revista francesa *Cahiers du Cinema*). El artículo, publicado el 13 de septiembre de 2013, lleva por título “Comer es una pulsión del deseo, una forma de amar”. Descargable en: <https://www.caimanediciones.es/entrevista-martin-cuenca-septiembre-2013/>

¹²⁵ Ídem.

depositarios de su secreto, no así el resto de la sociedad en la que Carlos está inserto. La única posible excepción podría ser la amiga costurera de Carlos, en cuyas conversaciones puede intuirse que quizás sí conoce el secreto de Carlos. Sea como fuere, es cierto que el espectador se pone, por espacio de un par de horas, en la piel de hombre normal al que la sociedad, una vez sabido su secreto, tildaría de monstruo:

“La adhesión emocional se produce aquí porque, desde el principio, *sabemos con* el protagonista, lo que implica complicidad, y en la hermosa segunda secuencia de las ventanas, la de Nina —que rima con la primera, la de su engullida hermana Alexandra—, habrá doble perspectiva en los alternativos contrapicado y picado, pero es con él con quien convivimos y es su conflicto el que nos interesa: ella sonríe inocente, amable, ajena a todo lo que ha sucedido, de manera que es en la mente del protagonista, que comienza a experimentar su peculiar calvario, donde debemos realizar la inmersión para cooperar en la creación de sentido” (Malpartida Tirado 2015: 140).

El viraje de Carlos es palpable en el transcurso de la obra. Tanto es así que somos incapaces de dilucidar si Nina habrá sido su última “conquista” (en el único sentido que Carlos puede desear, como le reveló a la propia Nina sobre la hermana de ésta) y, preguntado sobre este particular, el director del film lo aclara así:

“a esas alturas de la película, lo menos relevante, lo que menos importa, es mi hipótesis personal [...]. Lo que sí tengo claro es que Carlos ha hecho un fuerte viaje emocional”¹²⁶.

4.6 Elementos comparativos en lo concerniente a la técnica digital

Las cinco películas no habrían llegado a nuestros ojos tal y como las conocemos sin la nueva tecnología digital. De hecho, en algunos casos como *Techo y comida* sencillamente habría sido imposible que existieran. En otros, como *La isla mínima*, habría sido imposible conseguir su atmósfera sin los efectos digitales.

¹²⁶ Ídem.

Los nuevos sensores digitales de las cámaras de cine, aun siendo *low cost*, están a años luz de los sensores de hace apenas cinco años. Ello ha propiciado que, como hemos visto, el cine andaluz sea capaz de protagonizar un gran salto adelante que, al menos en lo técnico, es capaz de equipararse a gigantes superproducciones de Hollywood. Eso sí, hemos de dejar claro que en ningún caso estamos juzgando que una súper producción sea necesariamente “mejor” cine que una producción modesta, ni es objeto de estudio de este trabajo hacer una valoración estrictamente plástica – que bien podría ser campo, no obstante, de la estética–. Lo que sí hacemos es una valoración en tanto industria de un producto audiovisual –un film, en este caso– y, por consiguiente, de su impacto en los ámbitos del nuevo empleo del sector, ligándolo, además, a la nueva tecnología que puede a ser, a nuestro juicio, no un problema sino una oportunidad para nuestro cine. La reconversión digital es vital desde el punto de vista del sector estratégico de la industria cinematográfica pero también, como hemos visto en el transcurso de estas páginas, en el hecho sociopolítico de narrar historias que nos hacen conocernos mejor como pueblo. Por las particularidades y convenciones sociales en que se mueve Andalucía, esta narración de historias valientes nos permite una interpretación muy diferente a la historia oficial de los grandes acontecimientos políticos de nuestra joven democracia.

“Hoy la experiencia del cine forma parte de la vida cotidiana gracias a la tecnología digital y al visionado de filmes y fragmentos *on line*.” (Michel Fariña y Tomas Maier 2016: 81).

Sin duda la revolución digital ha supuesto un cambio profundo en todas y cada unas de las parcelas de la producción audiovisual. Pero también en el receptor, como vimos al comienzo, opera una lógica diferente que la de hace apenas una década. Al fin y al cabo:

“Estos formatos han provocado una modificación en la concepción de ser director o realizador de cine. Al director se le exige una mayor polivalencia profesional; la tarea del realizador se convierte en un reto, pues debe conocer en profundidad los entresijos de la producción, y unir a ello crecientes dosis de energía, fuerzas y tiempo, restados, en principio, a la de dirección” (Sedeño Valdellós 2013: 145).

Como vimos también en el apartado 3, el plano que hace apenas una década era preciso tomarlo con un gruista (y sus dos o tres operarios), el operador de cámara-foquista que iba subido en la plataforma, el *travelling* (operado por otro par de auxiliares) y, por último, los eléctricos que trabajan a las órdenes del director de fotografía, hoy, gracias a la nueva tecnología digital, es posible hacerlo con apenas un par de trabajadores:

“Por un lado, la cámara se vuelve un elemento de conexión más cercano con la realidad, debido al menor peso de la misma, que ayuda a que el director necesite de menos intermediarios (directores de fotografía, eléctricos): aumenta la libertad de grabación, sin más intermediarios que el aparato técnico en forma de cámara entre el creador y la realidad” (Sedeño Valdellós 2013: 145).

“Lo ‘digital’ empezaba a servir como soporte físico de grabación para producciones de bajo presupuesto, pero también de filmes espectaculares” (Roig 2009: 13), films que en la lógica analógica jamás habrían existido. La revolución tecnológica digital, como se ha visto anteriormente, se aplica ya a todos los campos de la comunicación.

“El profesor de Ciencia y Sociedad en la Universidad Arizona State, Daniel Sarewitz, y el profesor de Ingeniería Medioambiental y Civil, Braden R. Allenby (1950) afirman que hoy la humanidad vive en una era de incomprensible complejidad tecnológica y cambio. Los seres humanos han estado co-evolucionando con sus tecnologías desde los inicios de la prehistoria, un hecho que ha provocado el desarrollo del cerebro y una complejidad social mayor, pero ahora el ser humano ha ido más allá de las intervenciones tecnológicas externas y ha empezado un proceso que le permite por primera vez transformar el mundo de dentro afuera.” (Niqui 2011: 35).

Esa transformación es parte de la conversión del imaginario global –mucho se ha hablado ya aquí de ello– y, como consecuencia, del cambio del estatuto en el discurso estético de la imagen.

“Con los formatos digitales, los nuevos realizadores deben ser más conscientes del aspecto final de la imagen, pues esta puede distar desde su grabación hasta su tratamiento en la fase de postproducción. Las cámaras digitales, poco pesadas y volátiles, se mueven fácilmente y pierden foco. En ellas, se vuelven muy evidentes todas las imperfecciones técnicas de la grabación, muy explícitas durante el proceso de posproducción y composición de la imagen. El realizador debe aprender a mirar en una pantalla pequeña (la del visor) lo que más tarde será proyectado en una pantalla grande” [...]. A esto se une la menor cuantía de la actividad real de la grabación, con ello aumenta la productividad del rodaje. Al ser más barato, el campo de prueba se amplía, lejos ya del intento de rodar los planos a la primera o segunda toma. Sin embargo, esto puede convertirse en un *handicap*: demasiada capacidad de elección limita y estorba la creatividad, que requiere concentración e ideas claras. (Sedeño Valdellós 2013: 145).

Uno de los films de los que aquí se han analizado se realizó gracias al concurso del nuevo sistema de financiación colectiva digital *crowdfunding*. El *crowdfunding* consiste, como se sabe, en una plataforma *online* en que, a modo de repositorio, los creadores suben un *teaser* o pequeña muestra del trabajo (en ocasiones ni siquiera eso: apenas unas líneas explicando de qué irá el trabajo y cómo lo abordarán) y, en función de ello, los ciudadanos (todos nosotros) hacen una aportación económica eligiendo los propios donantes la cuantía del aporte. En ocasiones a los donantes se les establece un listado de recompensas que obtendrán con la aportación (*merchandising*, libros, copias digitales del film, copias físicas e incluso una cena con el equipo de rodaje). En España, hay varias plataformas de micromecenazgo, pero la más solicitada –y líder en lo que tiene que ver con la producción audiovisual es www.verkami.com. El film de *Techo y comida* se rodó con apenas 24.690€ recaudados por *crowdfunding*¹²⁷.

“Por otro lado, el cine digital requiere un compromiso que se ajuste más

¹²⁷ <https://www.verkami.com/projects/9187-techo-y-comida>

a un punto de vista artístico pero tiene otros aspectos prácticos que lo hacen depender más del presupuesto y de la actividad colectiva de todo el equipo de rodaje. Esto necesita, por parte del director, de mayor conocimiento sobre la producción, una actividad cambiante y en permanente relación con las instituciones gubernamentales de todos los niveles (ayudas, contratos de coproducción...) y obliga a una mejor planificación de todas las fases de la producción, especialmente la de grabación (hay que localizar, planificar qué cosas pueden salir mal en un rodaje porque seguramente saldrán), así como implicarse mucho más en la de comercialización, con su fundamental función de búsqueda de nuevas pantallas. La recuperación de la inversión por parte del o los productores se retrasa en el tiempo y se impone la exigencia de diversificar las fuentes de financiación” (Sedeño Valdellós 2013: 145).

Tal y como ocurrió con el film *Techo y comida*, la obtención de los muchos premios que obtuvo esta cinta (tanto nacionales como internacionales, e incluso un Goya) supuso el interés súbito de los medios y del público, lo que supone un aporte diversificado de las fuentes de financiación.

“La tarea de la dirección de fotografía también se ve alterada: ha de enfrentarse con mayores problemas técnicos pues el celuloide siempre es más versátil en temas lumínicos. Aun así, la calidad del aparato tecnológico de hoy en día le proporciona prácticamente cualquier herramienta necesaria. Esto llega a los realizadores, que no aprenden la máxima de que en formato digital hay que adaptar la película a la cámara y no al revés. Es necesario saber rodar en todo tipo de situaciones lumínicas: con mucho grano, con iluminación muy contrastada. Esto supone la despedida de la tradicional fotografía transparente y neutra” (Sedeño Valdellós 2013: 146).

Por todo ello la nueva técnica digital ha supuesto que existan, o al menos tal y como las entendemos, las cinco películas analizadas en el presente epígrafe. Por ello, hemos realizado un análisis transversal basado en tres ítems, que son:

- 1) El plano secuencia
- 2) La noche en el nuevo cine digital
- 3) Efectos digitales Fx en postproducción digital

4.6.1. El plano secuencia en el nuevo cine digital andaluz: el caso de *Grupo 7* y *La isla mínima*

El plano-secuencia es, por las consecuencias técnicas que conlleva, uno de los elementos narrativos más difíciles de elaborar y a cuyo acceso más ha contribuido la nueva tecnología digital. Antaño sólo era accesible para grandes producciones; hoy en día, sin embargo, es posible encontrarlo en producciones de presupuesto contenido, e incluso producciones de bajo presupuesto.

El plano-secuencia se define por la suma de los significados de “plano” y “secuencia”. Entendemos por “plano” una unidad discursiva mínima de continuidad espacio-temporal comprendida entre dos cortes que posee significación completa y entendemos por “secuencia” la unidad de contenido con significado completo constituida a partir de la conjunción o integración de elementos textuales determinados.

“Ateniéndose a la historia textual del cine, al corpus de obras filmicas en sentido general, se comprueba que conforman una amplia mayoría las secuencias, o unidades estructurales con significado completo segmentables a partir de constituyentes comunes o compartidos apreciables en las mismas, que utilizan más de un plano para construirse. Siendo variable el número de unidades formales implicadas, existen ejemplos paradigmáticos del empleo de gran profusión de planos para completar una única secuencia. La infinitud de duraciones distintas o de pretensiones poéticas divergentes de las secuencias que componen las películas convierten en tarea imposible establecer un ratio secuencia / plano que podamos establecer como común o normativizado, ni siquiera durante los periodos históricos más aparentemente prescriptivos, como pueda parecer, superficialmente, el apogeo del Modo de Representación Institucional dentro del denominado cine clásico norteamericano” (Raja

Fernández 2008: 126).

Seleccionamos, de los films objeto de nuestro estudio, un plano-secuencia de cada uno de los films que consideramos especialmente ilustrativo de aquellos aspectos técnicos que condicionan el desarrollo de la trama, y que se justifican solamente a través de la nueva tecnología digital.

4.6.1.1 El plano-secuencia en Grupo 7

33:25

El Grupo 7 sube las escaleras de los pisos humildes de las VPO franquista llamados “Los colorines”. La cámara se desplaza a escasos centímetros del suelo y delante del personaje. Está muy cerca (es casi un primer plano) de la gruesa machota que porta uno de ellos para derribar las puertas de las viviendas.

33:33

La cámara sube las escaleras delante de los policías, casi a la altura de las rodillas de éstos, y se coloca parada en el minúsculo descansillo de la entreplanta por el cual pasan los policías uno a uno –delante de la propia cámara– hasta, ya en el piso de arriba, demoler la puerta. Se produce un breve lapso de décimas de segundo en que, aprovechando la oscuridad que dejan los cuerpos de los policías tapando la luz natural, la cámara se adelanta a gran velocidad hasta llegar justo al primer plano en que la machota derriba la puerta.

33:34

La cámara nos ofrece el contraplano y cambia el eje. Nos está esperando en la puerta derribada con la machota y, ya desde dentro, sigue a Rafael (interpretado por Antonio de la Torre) unos metros delante de él, recorre el pasillo y, cuando Rafael grita “¡quietos, policía!” la cámara hace un violento giro de 90° para enfocar a los dos malhechores mientras, de fondo, se sigue escuchando a Rafael diciendo “¡suelta eso, suelta eso!”. Tras esto, el campo de visión de la cámara vuelve a hacer otros 90° frenéticos y vuelve a enfocar a Rafael que sigue diciendo “¡despacito, despacito que yo lo vea!”.

33:37

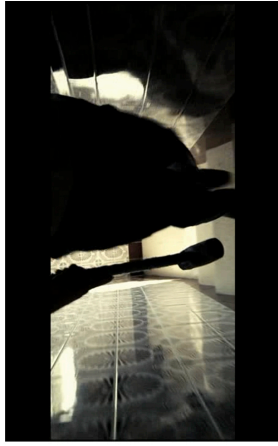
De detrás de Rafael sale Ángel a toda prisa quien, pistola en mano, se dedica a inspeccionar el resto de la vivienda: se dirige primero a toda velocidad al cuarto de baño (la cámara le sigue a un metro de su nuca) y, tras encender la luz y comprobar que no hay nadie se dirige a habitación contigua y comprueba que también está vacía. Tras eso, el plano se corta muy abruptamente. A ello ayuda la supresión –de golpe– del efecto extradiegético por excelencia: la música de tensión que nos ha acompañado en toda la secuencia se desvanece de golpe. Tras ello, la siguiente escena es mucho más tranquila: Mateo conversa irónico con uno de los malhechores que está sentado en la silla ante la mirada de los agentes, ambos de pie.

Como comenta el productor de la cinta, Gervasio Iglesias, en una entrevista con motivo del presente trabajo, estas secuencias hubiera sido imposible rodarlas con un *travelling* o una grúa, por varios motivos. En primer lugar debido al desnivel de la escalera y, además, por el poco espacio del entorno (grabado en una casa real de la época, de unos 35 m² en total).

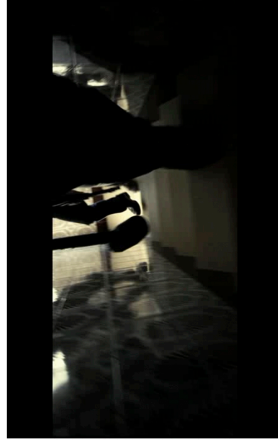
La cámara ALEXA permite recorrer el camino sin más soporte que el steadicam, emulando a los documentales de policías que, en los años 90, popularizó en todo el mundo el serial *COPS*.

De no haber existido la tecnología digital, hubiera sido imposible obtener estas imágenes. Debería haberse recreado la localización desde cero (incluidas las escaleras) para, dejando una pared al aire, meter ahí una grúa móvil. Ello, que hubiera significado un acabado visual mucho peor (ni el mejor *atrezzo* es capaz de competir con una localización real), además, habría también conllevado la obligación de destinar una partida presupuestaria ingente para un plano-secuencia que en este film se rodó a coste cero. Además de todo ello, al tener que recrearlo físicamente, el cronograma temporal que elabora el departamento de producción habría tenido un serio revés: toda el rodaje se habría retrasado varias semanas.

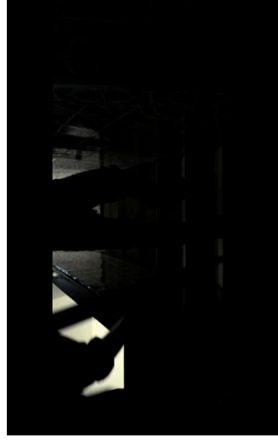
Metraje	Plano	Tiempo	Espacio/entorno	Luz	Personajes/Caracterización fílmica	Acciones	Diálogos	Música
33:25 a 33:27	PM/PP	Finales de los años 80	Interior: escalera comunitaria de un edificio de vecinos de realojo de los años 60. Muy pequeño y angosto	Natural (pasillos) / artificial (dentro de la casa)	Rafael (Antonio de la Torre). Unos 40 años. Policía nacional. Encargado de limpiar los bajos fondos de la droga de la conflictiva ciudad de Sevilla en los prolegómenos de la EXPO'92. Soltero. Sin hijos. Tipo duro de métodos poco democráticos. Ángel (Mario Casas). Unos 30 años. Policía nacional de academia. Trasladado a Sevilla desde Madrid al mando del grupo 7 al que pertenece Rafael, además de Mateo, Juan y él mismo. A lo largo del film evoluciona hacia un perfil muy parecido a Rafael.	El grupo 7 llega al barrio conflictivo de "los colorines" donde le han dado un chivatazo de un piso que trapichea con drogas. Este plano-secuencia narra cómo el grupo operativo se interna en el edificio, derriba la puerta y acorrala a los habitantes del piso –fusil de asalto en ristre- mientras el resto de los agentes revisan la casa y registran y decomisan la droga.	Rafael amenaza con su subfusil a los malhechores mientras los intimida con frases como "¡quietos, policía!" o "¡suelta eso, suelta eso!".	Sonido in ambiente Recurso extradiegético



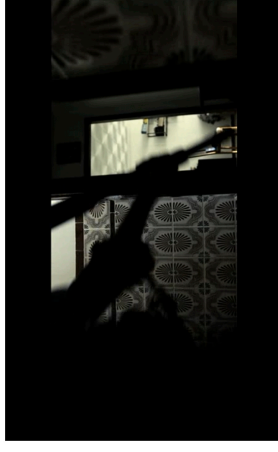
Cámara subiendo unos centímetros por delante de la machota del policía.



Mientras la cámara sigue subiendo más policías se incorporan a a subida detrás del primero.



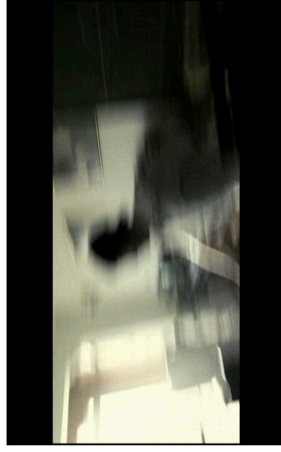
La cámara se queda fija en el descansillo de la entreplanta y, por delante del plano, los policías siguen subiendo los escalones aceleradamente.



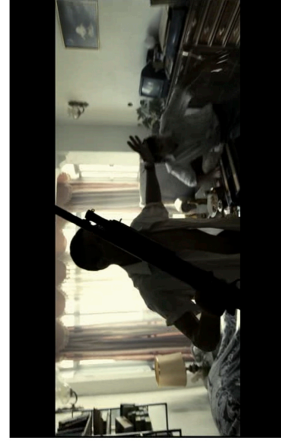
Aprovechando la oscuridad casi total, la cámara salta y se acerca al primer plano de la machota impactando contra la puerta principal, propiciando que éste se tumbe.



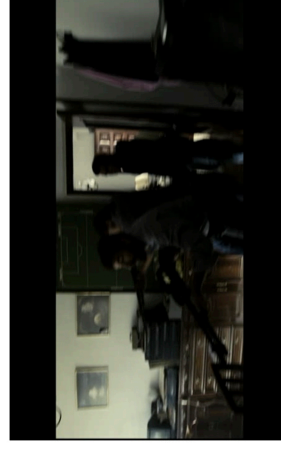
Contraplano: al tumbar la puerta la cámara nos espera al otro lado de ésta (cambio de eje) para seguir unos metros delante del protagonista.



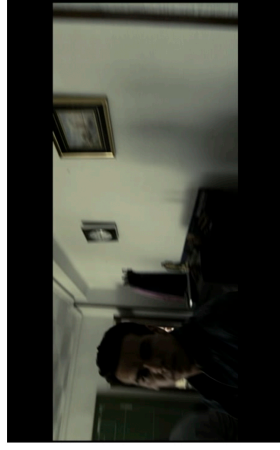
Hay un movimiento de cámara violento de 90º para enfocar a los malhechores.



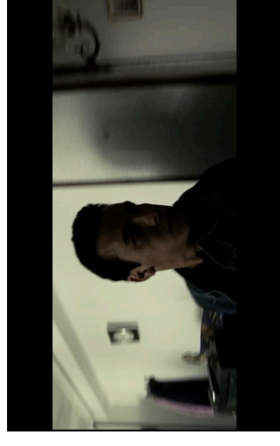
El sospechoso 1 (de pie) levanta las manos y el sospechoso 2 (sentado) permanece inmóvil.



De nuevo giro de 90º de cámara de vuelta al policía Rafael, tras el que viene corriendo Ángel.



Ángel rebasa por detrás a Rafael y sigue su camino acelerado hacia las otras habitaciones, pistola en mano.



La cámara sigue ahora a Ángel, apenas unos centímetros delante de él. Ángel pasa por delante del plano y la cámara ahora le seguirá unos palmos por detrás de su nuca.



Ángel entra en el baño, enciende la luz y constata que no hay nadie. Acto seguido saldrá de espaldas y entrará en la habitación contigua.



En esta ocasión entra en la habitación contigua y constata que tampoco en esta habitación hay nadie (luego comprobará que el tercer sospechoso acababa de huir por la ventana).

4.6.1.2. *El plano-secuencia en La isla mínima*

1:19:25

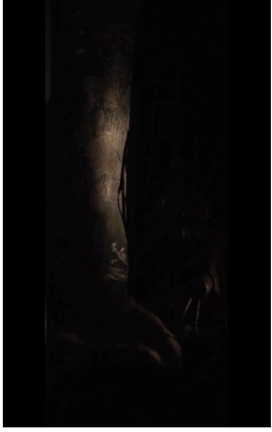
Pedro camina con su vehículo, de noche, de vuelta a la pensión. El vehículo que le precede se aparta en un desvío y, a lo lejos, Pedro observa un *Dyane 6* (coche del sospechoso, muy habitual en la época) que porta una pegatina que uno de los testigos citó en su declaración. Al percatarse, Pedro anota la matrícula del sospechoso y trata de adelantarlo para ver quién es. Cuando los dos coches caminan en paralelo en la vieja carretera comarcal, un vehículo se aproxima en dirección contraria dando un bocinazo. Pedro lo esquiva y vuelve a acelerar para acercarse al sospechoso, pero éste da un volantazo y se desvía hacia un camino de tierra. Pedro se ve obligado a frenar en seco y retroceder unos metros hasta poder entrar por el desvío por el que ha atajado el sospechoso. Aquí arranca nuestro plano secuencia que apenas dura 46 segundos, pero que es el clímax de la película hasta el desenlace final.

Ya en el carril de tierra y, aprovechando la mayor potencia de su vehículo, Pedro acelera al máximo siguiendo al sospechoso, adentrándose cada vez más en la polvareda que levanta. Tras varios segundos de aceleración máxima –apenas interrumpido por un plano fijo del rostro de Pedro, sudando, de apenas un segundo– y cuando Pedro está a punto de embestir al sospechoso observa cómo en el cristal del maletero del *Dyan 6* una chica se incorpora. Ello hace que Pedro frene y el sospechoso acelere, tras lo cual la luz del *Dyan 6* se pierde entre el polvo y la noche.

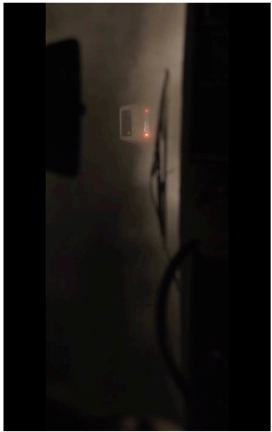
1:20:05

El viejo *Dyan 6* ha desaparecido entre el polvo. Pedro detiene su vehículo para comprobar que, a lo lejos, el sospechoso ha tomado un atajo al que él no puede llegar. No le queda otra que observar, desde la distancia y con un riachuelo en medio, cómo el *Dyan 6* arranca, enciende las luces y se va por entre los laberínticos caminos.

Metraje	Plano	Tiempo	Espacio/entorno	Luz	Personajes/Caracterización fílmica	Acciones	Diálogos	Música
33:25 a 33:27	PM/PP	Finales de los años 80	Interior: escalera comunitaria de un edificio de vecinos de realojo de los años 60. Muy pequeño y angosto	Natural (pasillos) / artificial (dentro de la casa)	Rafael (Antonio de la Torre). Unos 40 años. Policía nacional. Encargado de limpiar los bajos fondos de la droga de la conflictiva ciudad de Sevilla en los prolegómenos de la EXPO'92. Soltero. Sin hijos. Tipo duro de métodos poco democráticos. Ángel (Mario Casas). Unos 30 años. Policía nacional de academia. Traslado a Sevilla desde Madrid al mando del grupo 7 al que pertenece Rafael, además de Mateo, Juan y él mismo. A lo largo del film evoluciona hacia un perfil muy parecido a Rafael.	El grupo 7 llega al barrio conflictivo de "los colorines" donde le han dado un chivatazo de un piso que trapichea con drogas. Este plano-secuencia narra cómo el grupo operativo se interna en el edificio, derriba la puerta y acorrala a los habitantes del piso -fusil de asalto en ristre- mientras el resto de los agentes revisan la casa y registran y decomisan la droga.	Rafael amenaza con su subfusil a los malhechores mientras los intimida con frases como "¡quietos, policía!" o "¡suelta eso, suelta eso!".	Sonido in ambiente Recurso extradiegético



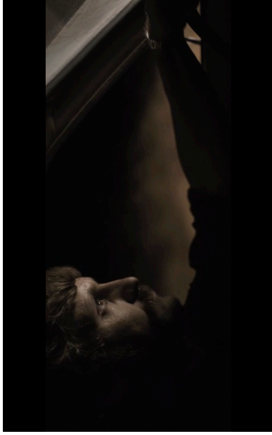
Frenazo de Pedro al ver que el sospechoso se ha salido de la carretera. Retroceso de unos metros en la comarcal y toma el desvío siguiendo al sospechoso. Arranca el plano secuencia.



Sin sonido extradiegético, el único catalizador de la acción sonora es el sonido del mítico motor de carburación del Chrysler 180 (motor español de la factoría Barreiros).



Cuando el impacto es inminente parece ser que se trata de una persona que se incorpora en el maletero del Dyane 6.



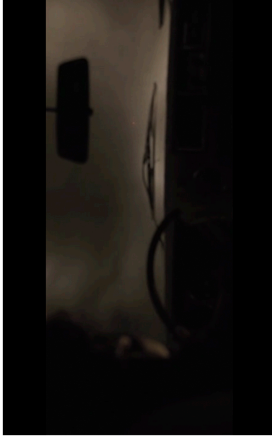
El primer plano lateral del rostro de Pedro (menos de un segundo) es el único plano que se introduce en el plano secuencia de la persecución.



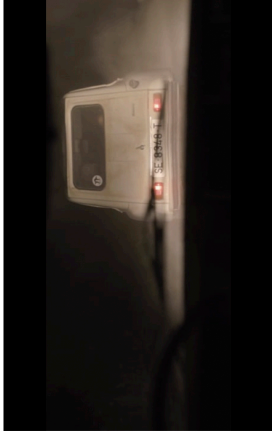
El sonido de la aceleración es real, y a lo lejos se escucha también el bronco motor de dos tiempos del Dyane 6, así como los sonidos del firme de tierra.



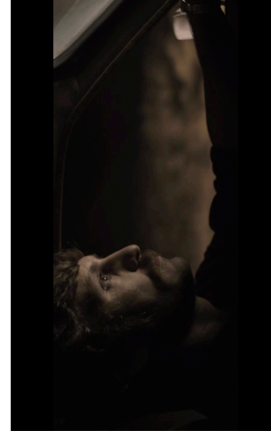
Un rostro de chica es, efectivamente, lo que antes -confundido entre el polvo y la noche- se movía en el maletero. Al observarla Pedro da un frenazo para no chocar contra el vehículo del sospechoso.



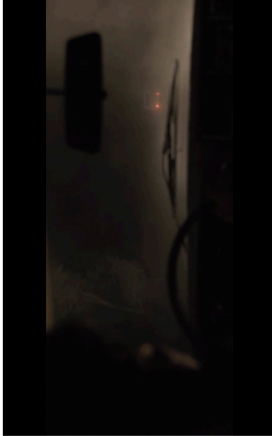
Al entrar el coche en el polvo que deja el sospechoso la luminosidad sube un punto (F) y el espectador se centra en las luces del sospechoso, apenas perceptible.



El vehículo de Pedro cada vez se acerca más al sospechoso, y pareciera que quiere embestirle por detrás.



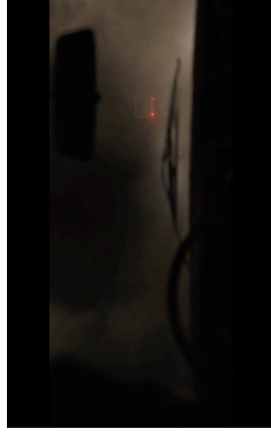
El plano de los ojos de sorpresa de Pedro, que visualmente se une al inicio del plano secuencia y marca, de algún modo, también el final de éste.



Las luces cada vez son más perceptibles entre el polvo de la carretera de tierra.



Cuando está a punto de colisionar por detrás hay algo que se mueve en el maletero, visible por el cristal trasero que tienen los Dyane 6.



Tras el frenazo de Pedro el sospechoso ha acelerado y para cuando Pedro vuelve a acelerar ya se habrá conseguido confundir entre el polvo, la oscuridad y la red de laberínticos canales y caminos polvorientos.

4.6.2. La ausencia de luz ante los nuevos sensores digitales: cómo la noche se volvió cine. El caso de *El hombre de las mil caras* y *Caníbal*

Desde el inicio del cine hasta bien entrados los años 80 era prácticamente imposible rodar de noche: sencillamente las películas no eran lo suficientemente sensibles para registrar la luz. La solución era ingeniosa: en interiores se trataba de regular la luz de los focos y, en exteriores, cineastas de medio mundo se hicieron expertos en el uso del “*day for night*” o, como se la conoce en el mundo castellano parlante “la noche americana”. Esto básicamente consistía en rodar a plena luz de día pero con unos arreglos técnicos que, una vez procesados¹²⁸, engañen al espectador para creer que se trata de la noche.

4.6.2.1. La noche gracias a la tecnología digital en *El hombre de las mil caras*



¹²⁸ A modo de curiosidad, se trata de usar un filtro azul intenso (80ª o equivalente), calibrar la cámara para luz de tungsteno y, además, bajar manualmente la exposición en, al menos, cuatro o cinco pasos de diafragma. Si la luz es muy intensa se deberá usar un filtro de densidad neutra (ND). El efecto es mucho más elegante en blanco y negro.



4.6.2.2. La noche gracias a la tecnología digital en Caníbal

A comienzos del invierno de 2012, empieza a comentarse que el multipremiado actor andaluz Antonio de la Torre interpretará a un caníbal en la nueva cinta del director almeriense Manuel Martín Cuenca. Es el diario *El Mundo* uno de los primeros medios en hacerse eco de esa noticia y, a modo de avance, publica un artículo donde ya, desde el principio, se adelanta –como es evidente– parte del contenido del metraje y, de forma inusual, se avanzan –en palabras del director– algunas de las características técnicas que, por su complejidad, son especialmente significativas a ojos del futuro espectador. En concreto la cuestión aludida se expone como sigue:

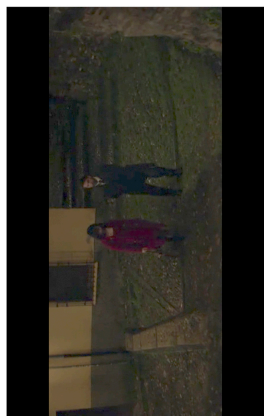
“Entre las operaciones previstas más complicadas, una escena lloviendo de noche en pleno puente ‘para la que nos traeremos abrigos’, anuncia el director”¹²⁹.

Dentro de la trama el concepto de noche es especialmente importante. Todos los crímenes que el protagonista Carlos realiza los lleva a cabo nocturnamente, ya sea en el formidable plano-secuencia del arranque de la cinta, en la desaparición de

¹²⁹ Artículo publicado el 28 de enero de 2013 en el diario *El Mundo* con título: “Antonio de la Torre es un sastre antropófago en Caníbal”. Consultable en el siguiente enlace: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/01/28/andalucia/1359392828.html>

Alexandra, o en el ahogamiento de la chica extranjera, siempre es la nocturnidad la que marca la bajada del personaje a esos infiernos. Hay un momento de hermosa incertidumbre por parte del receptor en que Carlos y Nina pasean bajo una lluvia que acaba de escampar levemente, siendo noche cerrada, y con una Granada oscura y quieta... como si toda la ciudad observara a los dos personajes.

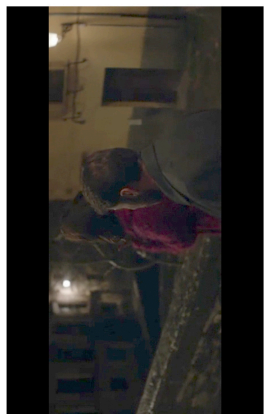
El prodigioso plano secuencia arranca en el minutaje 57:59 y no terminará hasta el 1:00:10. Dicho plano arranca con un plano picado (ya que los personajes están paseando y subiendo una leve inclinación de la callejuela) y termina en un plano contrapicado (Nina se sienta y la cámara parece estar levemente por encima del plano paralelo).



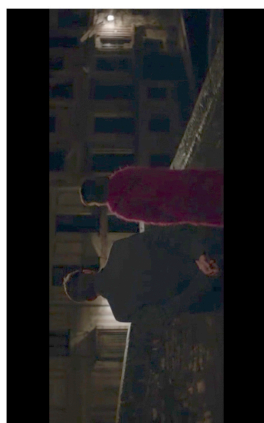
El Albaicín de noche, tras la lluvia, frío y solitario. En este plano secuencia nocturno Carlos y Nina conversan sobre la vida íntima del protagonista (quien, como hemos visto, siempre “ataca” de noche a sus víctimas). Cámara en plano picado. General.



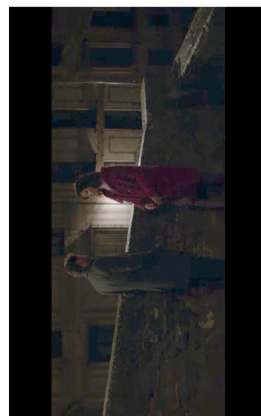
La cámara (estabilizada) va siguiendo a Carlos y Nina. Prácticamente sin moverse pero rotando sobre sí misma para situarse en la espalda de los protagonistas. Cámara en plano casi paralelo. Plano americano.



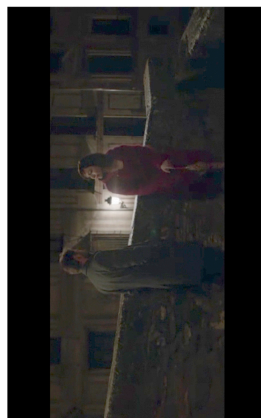
Los dos protagonistas pasan delante de la cámara en un plano en que la cámara comienza levemente a moverse siguiéndolos de espalda. Cámara en plano paralelo. Plano corto.



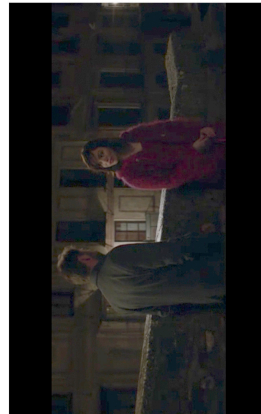
Carlos y Nina no han parado de pasear, pausadamente pero sin dejar de moverse. Ella se dirige a un murete de cierta altura. Cámara en plano americano de espaldas. Plano paralelo.



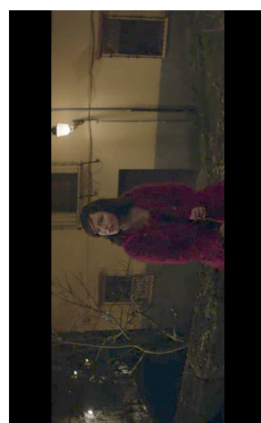
Carlos y Nina, ya quietos, conversan junto al murete. A ojos del receptor la única luz que vemos es la de la farola. La cámara inicia un acercamiento (o de travelling, estabilizada). Plano Medio. Cámara en plano paralelo.



Plano Medio. Prosigue el acercamiento de la cámara.



La cámara se acerca levemente a la espalda de Carlos, justo en el momento en que Nina se incorpora y se aleja unos segundos.



Nina, apoyada en otro murete, le pregunta a Carlos por la soledad. Carlos, poco a poco, va saliendo del plano y Nina va tomando protagonismo en este plano secuencia.

4.6.3. Los efectos FX del nuevo cine digital

4.6.3.1. *Los efectos FX del nuevo cine digital en La isla mínima*

Sin duda alguna, el hecho de que *La isla mínima* tenga un acabado de tan alto nivel estético es debido, entre otras cosas, al acompañamiento de un guión muy compacto junto a una narrativa muy sostenida y que, además, tiene una traducción y una traslación en el acabado estético visual.

La fuerza de las marismas andaluzas (sevillanas, onubenses y gaditanas) han precisado de muchos efectos VFX para esconder aquellos aspectos que le hacen perder fuerza y, por ello, también se enfatizaron aspectos que podrían ser menores. En épocas de sequía el paisaje es árido, en algunas zonas casi desértico, pero apenas con las primeras lluvias otoñales todo se torna en un barrizal. El propio productor de la cinta, en entrevista concedida con motivo de este trabajo, narra que las autoridades aconsejan transitar con una piedra u objeto punzante en el interior del vehículo para poder romper los cristales en caso de que caiga al agua. Esta recomendación no nada desdeñable, pues el propio Atín Aya se vio en esta situación.

En el caso de las aves, sencillamente era imposible hacer coincidir la presencia de éstas con la época en que se rodaron los exteriores, de modo que se montaron digitalmente en postproducción (ejemplo número 1).

Para transmitir esa fuerza se ha recurrido, como ya se ha dicho, a unas imágenes fijas obtenidas en RAW por el fotógrafo Héctor Garrido y, posteriormente en postproducción, animadas digitalmente (ejemplo número 2).

En el caso de las ventanas, dado que es muy difícil conseguir las condiciones lumínicas precisas en combinación con el *atrezzo* requerido, a menudo se recurre al croma para luego añadir el paisaje que, al estar diafragmado, es casi inapreciable que no sea filmado. En el ejemplo número 3, la ventana es, en realidad, un croma verde sobre el cual se ha añadido una palmera, unos fuegos de artificio y un edificio de construcción antigua y deteriorado.

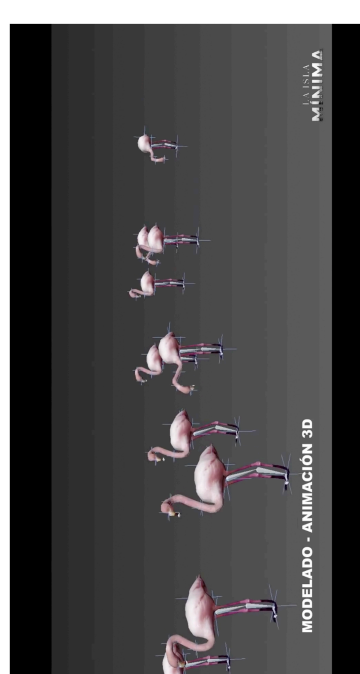
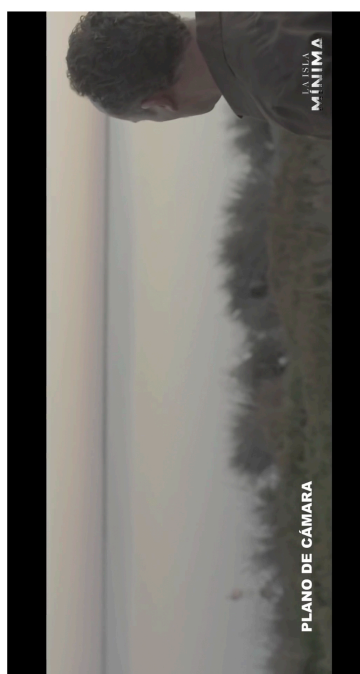
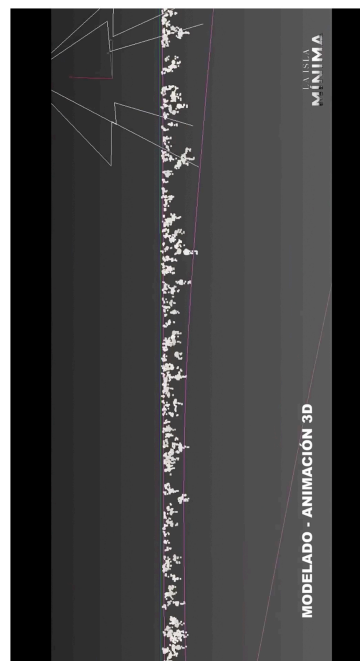
Con respecto a los exteriores del hotel, no será difícil suponer que no existen. Una

parte de la fachada es realmente un edificio malagueño de la Costa del Sol pero el resto es producto de una renderización 3D que recrea la arquitectura de la época, de influencia muy constructivista. La caracterización de los extras y la automoción de la época lo complementan (ejemplo número 4).

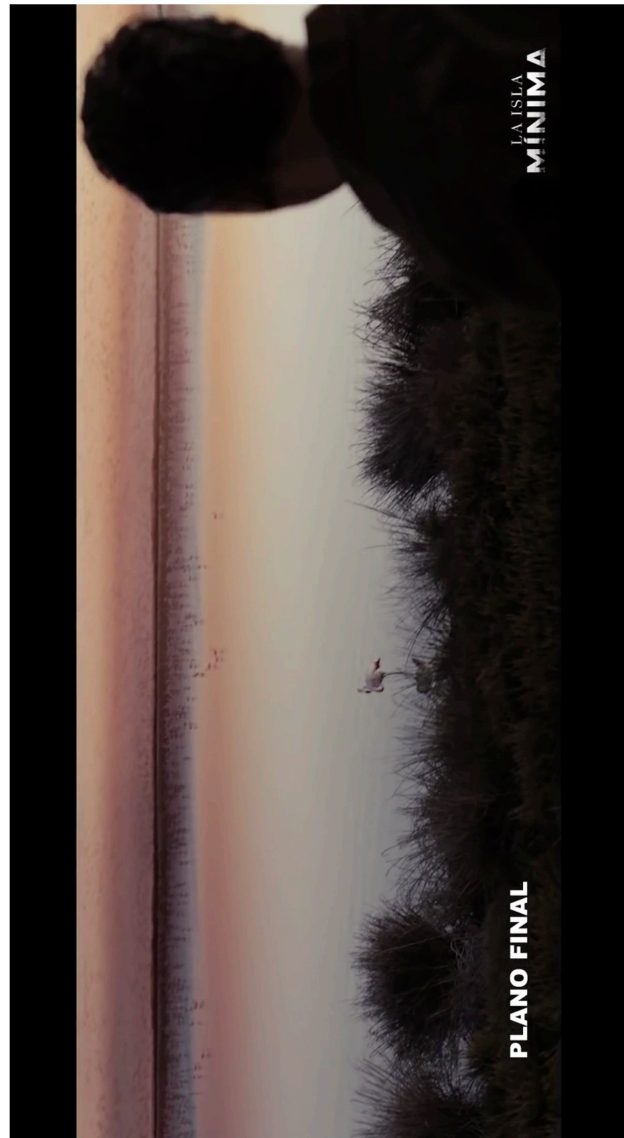
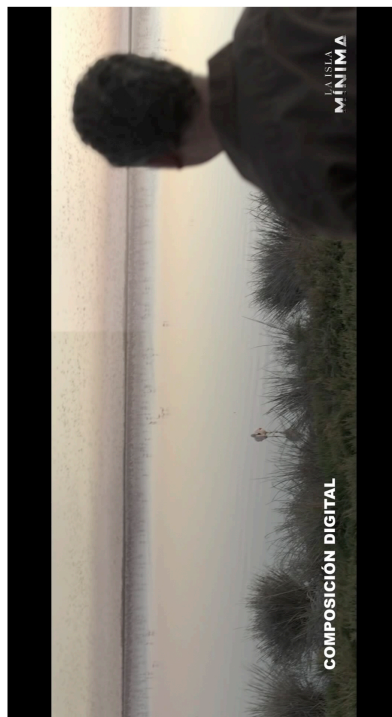
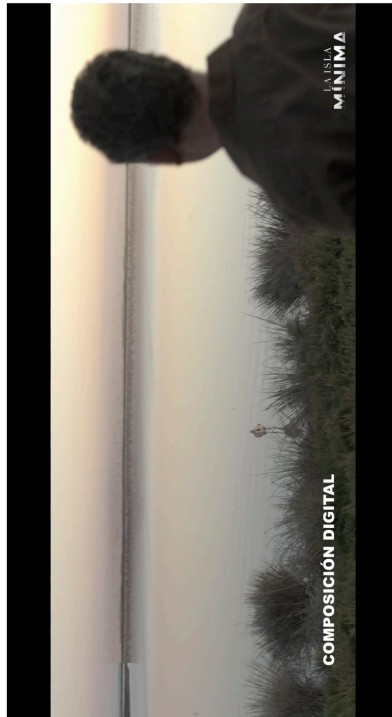
Por último, hemos querido reseñar en el ejemplo número 5 otra muestra similar al tratamiento del ejemplo número 2: se trata de otra foto cenital en RAW de Héctor Garrido que, tras procesarla, pasa a ser parte –animada– del metraje. Se retocan los niveles de acabado de color (lo que en la técnica analógica era el etalonaje y que ahora en tecnología digital es el nuevo oficio del “colorista”) y, además, se ha ampliado la imagen con información que no existía mediante clonado realizado con Adobe Cs CC. A la imagen fija fotográfica digital se han añadido el efecto del agua, y algunos efectos de *plugin* como el efecto de lluvia fuerte cenital. El añadido del efecto extradiegético hace el resto.

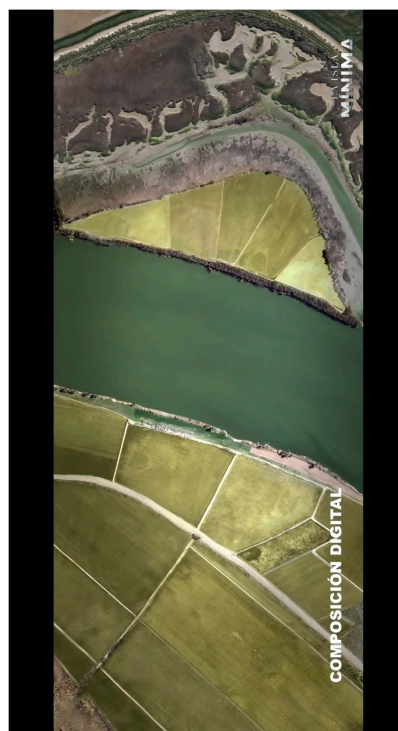
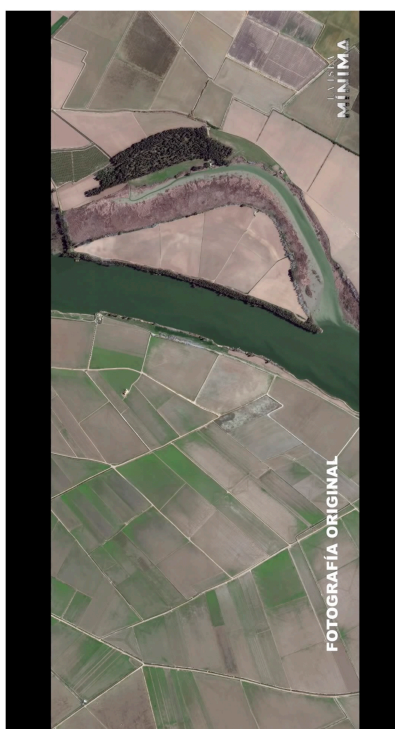
Todos los efectos digitales de *La isla mínima* los realizó la empresa madrileña More Effects, parte de cuyo trabajo incluso es consultable en su web. En conversación telefónica mantenida con objeto de este trabajo exponen que han trabajado con diferente *software* de edición tanto en imagen digital fija como en movimiento.

Ejemplo número 1

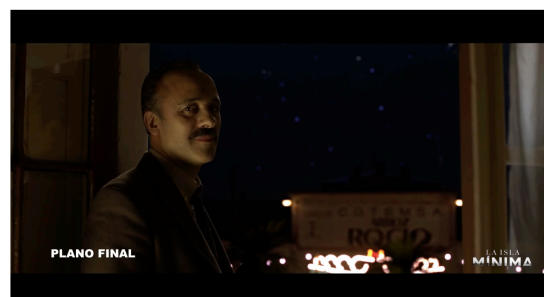
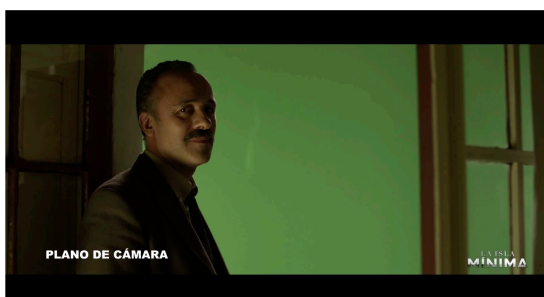
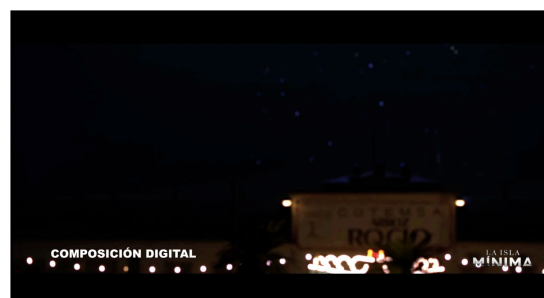
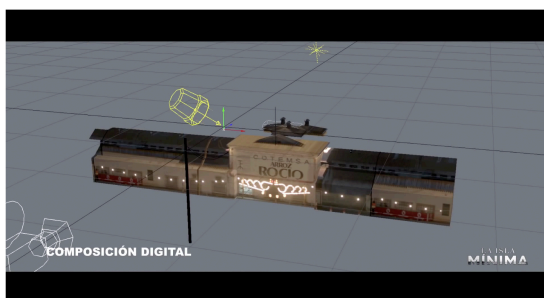


Ejemplo número 1





Ejemplo número 3





4.6.3.2. Los efectos VFX del nuevo cine digital en *Techo y comida*

De los cinco films que hemos decidido analizar en el presente trabajo, la cinta *Techo y comida* es, con mucha diferencia, la de menor presupuesto de todas. Los efectos VFX son mucho más económicos que en la tecnología analógica pero, aun así y con todo, siguen siendo –por motivos obvios– más costosos que el mero rodaje tradicional en que el departamento de producción no debe crear nada.

Por ello, en el film apenas hay dos escenas en que han necesitado recurrir a los VFX. El propio director nos lo narra así:

“No quería que hubiera color rojo en toda la cinta... sólo hay dos momentos en que aparece el rojo: uno es el momento en que el abogado le cuenta a Rocío que el desahucio es inminente y, el otro, es cuando madre e hijo se funden en un abrazo al confesarle ella que al día siguiente deber huir y, detrás, la explosión del gol de ‘la roja’¹³⁰. Son dos explosiones, diferentes pero que juegan a crear un efecto similar en el receptor”¹³¹.

Para la primera de las dos imágenes anteriormente descritas se usó el Chroma Key verde. De este modo ambos tonos de rojo son casi idénticos (pese a que uno está filmado en exteriores, de noche y con luz artificial –el segundo– y otro está filmado en interior, de día y con luz natural proyectada –el primero–).

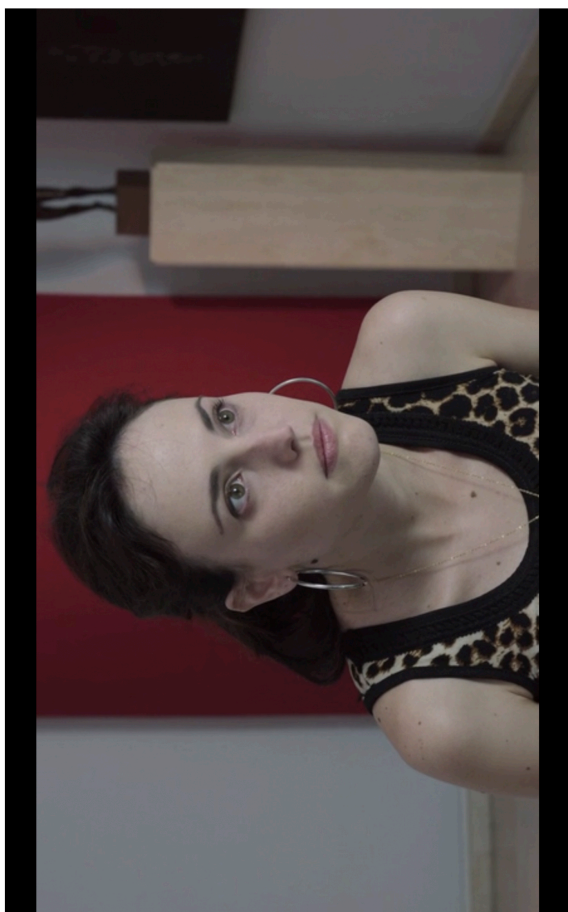
Asimismo, también se recurrió al Chroma Key en el caso de la empresa de limpieza, cuyo rótulo en la vida real es, como se verá más adelante, un gimnasio jerezano.

¹³⁰ Así llaman en los medios de comunicación españoles a la selección nacional de fútbol, evidentemente por el color de la equipación reglamentaria.

¹³¹ Entrevista inédita, concedida específicamente para la realización del presente proyecto.

1:05:00

Rocío acaba de recibir un mazazo: el abogado le dice que no puede hacer nada con su desahucio y que, por tanto, debe desalojar la vivienda en que ella y su hijo habitan. Es la primera vez que vemos el color rojo invadiendo la pantalla. Se trata, en palabras de su director, de un círculo visual que se abre en “el golpe del despacho del abogado y la explosión en que España marca el gol que cierra ese círculo de los mundo que, sin embargo, ahora se dan la mano”. Para que la tonalidad de rojo fuera exacta se usó croma.



1:21:25

Rocío y su hijo se abrazan luego de que ésta le confiese que los van a desahuciar justo a la mañana siguiente. Los dos se abrazan cómplices de la situación dramática que les ha tocado vivir y, justo en ese momento y justo en ese sitio, cientos de personas festejan el último gol que le dará a la selección española de fútbol el título de Campeón de la Erucopa de 2012.



20:20

Se trata de una ficticia empresa de limpieza ("Limpiezas Sherry S.L.") pero en realidad se trata, según su director, de un famoso gimnasio de Jerez de la Frontera. Dado que el film apenas podía destinar partidas presupuestarias para Arte y Producción, se optó por colocar un cromograma en la fachada del edificio para, en efectos de postproducción, simular la sede de la empresa de limpieza.



40:26

Rocío acude a la que era la empresa de limpieza ("Limpiezas Sherry S.L.") que se había comprometido a darle empleo pero, sorpresa, comprueba que ya no existe. En el plano, no se filmó de nuevo con cromograma para ahorrar costes. Si bien se intuye que es el mismo edificio, la fuerza visual la tiene, no obstante, la brillante composición que el director de fotografía ha sabido trazar: la imagen de Rocío con una tísica bolsa de basura y, enfrontados en el plano, la imagen de una chica bien que pasea a su cachorro.



Por todo ello, desde que el cine español en general –pero muy específicamente el andaluz– se adaptó a la nueva lógica digital, el acabado estético general subió muchos enteros y, aunque con las cautelas razonables en estos casos, nos acercan al estándar europeo (y americano) de industria cinematográfica:

“Sería incluso razonable asumir el cambio radical que supone la cada vez más relevante *pos-producción digital* pues, más allá de la profusión de *efectos especiales*, la *escenografía digital* fagocita mucho de lo que anteriormente se resolvía necesariamente en el rodaje, tanto en decorados como en trucajes” (Alonso García 2010: 55).

En los films que elegimos, con la única excepción de *Techo y comida* y, remarcando especialmente el caso de *La isla mínima*, el acabado visual juega un papel fundamental dentro de la trama y, por extensión, dentro del propio proyecto cinematográfico en tanto artefacto de la era industrial. Son:

“Imágenes que, pese a su imperceptibilidad y su ilusionismo perfectos, se ofrecen no obstante a una especie de juego perceptivo en torno a su propia materialidad y al artificio que se oculta detrás de su fabricación. Aquí se concede al propio significante tanta importancia como al significado” (Darley 2002: 179).

Al fin, todas las secuencias son especialmente ilustrativas porque su inclusión dentro de la estética del film es absolutamente magistral: no hay un solo matiz dejado al azar y, en definitiva, demuestra que, tanto esas imágenes digitales de efectos VFX como los planos secuencia y los planos nocturnos eran requeridos por la trama para completar la propuesta para la que fue diseñada. Es, en definitiva, la auténtica magia del cine que, como ya hemos dicho, no es nunca el rodaje –y aún más si éste se hace con una única cámara– sino que aparece –si es que lo hace– en la sala de montaje, con la oscuridad del cuarto de edición.

“Cuando la planificación del rodaje se hace con una sola cámara, la construcción del relato audiovisual queda totalmente en manos de lo que el montaje pueda desarrollar. Los fragmentos pueden incluso haber sido

rodados en diferentes momentos y lugares, pero finalmente deberán ser ensamblados uno a uno para formar un conjunto coherente, visual y sonoramente claro, entendible, haciendo mostrar únicamente los detalles que deben ser conocidos por el espectador, para que realice un seguimiento atento de las acciones” (Morales Morante 2013: 84).

5. LA TEORÍA DEL EMPLAZAMIENTO APLICADA AL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

“Estamos en el mundo. Habitamos el mundo. Y somos habitados por el mundo. Somos mundo. Pero el mundo es una creación de la conciencia, en la misma medida en que la conciencia y la mente son creación del mundo. El mundo es también artificio, adaptación a unos contornos, a unas circunstancias. Espacio simbólico donde interactuamos con los demás. Intersección de espacios, de tiempos, de personajes heterogéneos. El mundo es, pues, ilusión, *illusio*, *ludus*: juego. Y el ser humano es por igual *homo faber* (ser hábil que trabaja) y *homo ludens* (criatura abocada al juego y a lo lúdico) (Huizinga). Estar en el mundo es, sobre todo, aceptar (o combatir) determinadas reglas del juego” (Vázquez Medel 2003a: 21).

Tras un convulso siglo XIX y un pésimo siglo XX en que la humanidad ha sido capaz de llegar a dos guerras mundiales y exterminar a decenas de millones de seres humanos inocentes y, lo que es peor, tras el comienzo de nuestro siglo XXI que está siendo en sus inicios aún más violento que los dos anteriores, el mundo del pensamiento ha sido capaz de elaborar numerosos diagnósticos acerca de la disolución de la modernidad, de en qué ha quedado de su proyecto ilustrado y, sobre todo, del fracaso sin paliativos del sentido emancipador de la historia en las masas trabajadoras y en los propios individuos como sujetos de acción y pensamiento. Por ello, recurrimos a la obra de Jürgen Habermas y su teoría sobre lo inacabado del proyecto ilustrado, así como su teoría de la acción comunicativa (Habermas: 1981).

Partimos de la base de la tentativa de Karl-Otto Apel (Apel: 1985) sobre la ética dialogada en la tarea fundadora de la filosofía y, finalmente, la utilidad de una teoría del emplazamiento como una herramienta hacia la racionalidad desde el discurso de la razón comunicativa, que desemboca en una ética de la comunicación o del discurso.

La teoría del emplazamiento tal y como ha sido formulada por el catedrático Vázquez Medel además, parte –cómo negarlo– de la semiótica transdiscursiva (y la narrativa postestructural), así como del pensamiento crítico de Freud, y bebe de innumerables fuentes, tales como la sociología del conocimiento de Berger y Luckmann o la neohermenéutica de Gadamer. Asimismo, da por bueno el enfoque constructivista en psicología cognitiva y evolutiva de Jean Piaget y la teoría sobre el conocimiento complejo de Morin y su visión antropológica del mundo. También tiene como fuente el trabajo del profesor Eugenio Trías y su lógica del límite y la razón fronteriza, entre otras muchas referencias. Tampoco podemos obviar el discurso postfeminista y sobre la nueva feminidad, en defensa de la reorganización de la relación entre los hombres y mujeres, entendiendo el heteropatriarcado tradicional como un lastre para el avance de la propia sociedad del siglo XXI, abierta, policultural, digitalizada y *uberizada*.

“La Teoría del Emplazamiento, al destacar la importancia de la *otredad*, de la *alteridad* (sin llegar al extremo de la alteración, de la alienación, de la enajenación), pero también de la *mismidad*, de la *identidad*, tanto propia como compartida, establece las bases para una nueva inscripción de lo femenino en el discurso, observando esa dimensión tensiva: construyendo las identificaciones dinámicas y cambiantes que le fueron negadas y estableciendo el espacio de la alteridad no desde un orden externo, sino desde el interior de la *encarnación discursiva*. Es lo que quisimos expresar con estas palabras: ‘La exacerbación de la identidad conduce a las construcciones identitarias que afirman lo propio por negación de lo ajeno, a las identidades asesinas’ (Maaluf). Pero el déficit de identidad, la apertura al otro y a los otros, la excesiva alteridad, puede desembocar en graves ‘alteraciones’: a la alienación que surge como

consecuencia de la explotación, la dominación o la opresión (Marx-Engels), a la enajenación mental como respuesta a la imposibilidad de aceptamos nosotros mismos (Freud). Por ello es necesario construir ese *quid pro quo*, ese ideal de la *ipseidad* (Ricoeur), en el que es posible vivir la dinámica de identidad (no esencialista, sino procesual, sin cristalizar, más bien *identificaciones* funcionales) y diferencia (que no se transforma en discriminación, en oposición, en exclusión)” (Vázquez Medel 2003a: 25-26).

Por todo ello la teoría del emplazamiento es, a nuestro juicio, la mejor herramienta posible para “desencriptar” el mundo que nos rodea desde una perspectiva social y humanista, partiendo del actual conocimiento científico y tecnológico. Es, asimismo, una herramienta idónea para aplicarla a la fotografía y la cinematografía desde el discurso de las ciencias sociales. Ciertamente, la teoría del emplazamiento, en tanto corriente de pensamiento crítico, contribuye a completar a otras teorías y edifica una mirada inserta en una teoría global transversal para una mejor comprensión de la realidad comunicativa y de la dinámica de la significación. Es, en palabras de Vázquez Medel, “una herramienta para entender mejor la realidad humana”.

El autor de esta teoría quiso edificarla desde y para una praxis comunicativa: se desarrolla, pues, alambicada con el entorno intelectual y académico, pero también con el campo de la aplicabilidad en todas las esferas de nuestra dimensión intelectual y humana.

La teoría del emplazamiento, en primer lugar, nos “emplaza” desde una dimensión natural y material de la existencia a la radicalidad conceptual, entendida ésta en el sentido etimológico, que no es otro que el de “llegar a la raíz” de las cosas. Somos y estamos en el mundo pero hemos de obligarnos a llegar a una dimensión esencialmente humana de la existencia y, como dice Vázquez Medel: “vivir el principio de la utopía: que no del utopismo”. En segundo lugar, la teoría del emplazamiento nos emplaza en tiempo y espacio: hemos de acatar el yo, aquí, ahora, pero siendo capaces de proyectarlo en lógicas de racionalidad (filosofía clásica de lo razonable), responsabilidad (ética teleológica) y belleza (el viejo ideal platónico).

Podemos y debemos concluir, al fin, que:

“la Teoría del Emplazamiento es (desea ser) mirada, captación de cuanto tenemos delante de nosotros. Mirada más allá de la inmediatez, pero también desde la mediación. Es mirada emplazante y emplazada, porque también las ideas, sus redes y sistemas o sus organizaciones caóticas ocupan un “lugar”, y desde él aparece el mundo de un modo determinado. Es teoría, porque la praxis sin la iluminación de esta mirada –a la vez precaria y penetrante– es algo ciego. Y es praxis, porque la teoría que no va al mundo de la vida y no se convierte (ella misma) en praxis re-flexiva, es algo vacío y hueco (Habermas). La Teoría del Emplazamiento no es una mirada que desee sustituir o remplazar otras miradas; en todo caso busca re-emplazarlas. Muy al contrario, es territorio de tránsito, espacio compartido, *catalizador* que permite que elementos muy distintos de distintas tradiciones del pensamiento puedan entrar en diálogo y reaccionar entre sí. Para que de esa reacción surja la precaria –pero imprescindible– iluminación de la existencia, tan distinta a las luces de la razón impositiva y teleológica que amenazaron con destruirlo todo en una gran deflagración luminosa. La Teoría del Emplazamiento acepta ese juego constante de luces (razón) y sombras (intuición, sentimientos) que constituyen el claroscuro del vivir, ese tejido y destejido de lo sim-bólico y lo dia-bólico” (Vázquez Medel 2003a: 28).

Nace la teoría del Emplazamiento por tanto como una vía transdiscursiva y polifónica para, desde las ciencias sociales y las humanidades, hacer una biopsia de nuestro mundo. Pero, más que eso, es también un arma útil para reflexionar sobre el devenir de nuestra sociedad. A saber:

“Cuando otras miradas, distintas y distantes de nuestro presente vivir implicado, deseen reconstruir la cartografía de conocimientos y sentimientos de la hora presente, tendrán que situar en dicho mapa las palabras comunicación y simulacro (y, muy cerca de ellas, una larga relación que incluiría –entre otras, en compleja red de interacciones–

realidad, espectáculo, poder, control, complejidad, virtualidad, ficcionalidad, prospectiva... ilusión y engaño). No en vano se ha dicho que vivimos en la nueva era de la información y de la comunicación, en la sociedad del conocimiento y del espectáculo, en el tiempo del asesinato de lo real (“el crimen perfecto”) y de la emergencia de lo que lo suplanta incluso con anulación de la referencia” (Vázquez Medel 2007b: 10).

Estas líneas, escritas por el Vázquez Medel hace casi una década, ya permiten adelantar buena parte de lo que ahora sucede. La invasión y la proliferación de nuevos pequeños mecanismos de producción iconográfica y como resultado de un simulacro masivo (¿quién podría avanzar en el año 2007 –antes de la actual crisis económica– que entraríamos en la era del “asesinato de lo real” a manos de una suplantación y “anulación” de referencia?). No se trata necesariamente de una predicción tecnológica (aunque ciertamente algo existe de ello) sino, más bien, de una interpretación en clave comunicativa del mundo que nos rodea en una temporalidad transhistórica y, por ello, una reflexión totalizadora y transdisciplinar que, como los tentáculos de un pulpo, abraza realidades diversas, a menudo enfrenta teorías contrapuestas, y plantea dudas que nos permitan ver el futuro con una mirada que entienda el presente y el pasado. “También nuestro pensar tiene algo de simulacro anticipador, de laboratorio re-flexivo en el que ensayamos nuestras posibles relaciones con el mundo” (Vázquez Medel 2007b: 13).

Impresionado por los atentados de las Torres Gemelas neoyorkinas, Baudrillard escribió que “los acontecimientos, los acontecimientos reales, ni siquiera tendrán tiempo para ocurrir. Todo será precedido por su realización virtual [...]. Esta pura y absoluta realidad, esta realización incondicional del mundo, esto es lo que yo llamo el Crimen Perfecto” (Baudrillard 2002: 58). El referente y la cristalización del mismo se volatilizan al mismo tiempo que se volatilizaba el mundo que los había construido veinte años antes. Y todo porque, al fin “somos criaturas de Prometeo, el que ve anticipadamente, el pre-visor. Aunque por ello paguemos el precio del dolor que nos devora el costado” (Vázquez Medel 2007b: 13).

Es inevitable referirnos aquí al crítico marxista Walter Benjamin. Entiende que la

reproductividad desproveye a la obra de arte de aura y, por extensión, avanza que la sociedad industrial ya va a amplificar el mecanismo de producción y reproducción de iconografía masiva. A saber:

“El aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte *aurática*, en la que prevalece el ‘valor para el culto’, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación” (Benjamin 2008: 16).

Dado que ya hemos analizado la perspectiva tecnológica de nuestro cambiante mundo en el presente trabajo, no haremos en este apartado un análisis exegético de los pormenores, pero debemos reflexionar sobre las consecuencias de dichos avances y, especialmente, sobre cómo afectan al campo de la cinematografía digital y las implicaciones sociales que conlleva cuando lo aplicamos al propio espectador como cómplice necesario del proceso y, más que eso, destinatario –en última instancia– del mismo.

5.1. El emplazamiento del espectador

Somos comunicación. Incluso en nuestro mundo microscópico estamos hechos de células que se comunican entre sí. El contacto con unas y otras las hacen proliferar, y también perecer. Del mismo modo que estamos forjados en miles de millones de ínfimas células que se comunican, también interactuamos comunicativamente con nuestro entorno: nos comunicamos físicamente y, por ello, también lo destilamos a través de una elaboración psicológica.

“Hay quien piensa que este *pancomunicacionismo* no conduce a nada: que afirmar que todo comunica y se comunica apenas aporta información alguna, puesto que se trataría de un principio universal y aplicable a todo.

Sin embargo no es cierto: saber que formamos parte de una totalidad en cuyo seno se dan interacciones muy diversas (unas conocidas y otras no) es algo importante” (Vázquez Medel 2007b: 13).

Ya avanzábamos en el capítulo 2 el concepto de sociedad inserta en la hipermodernidad, y con ella una noción de simulacro que “ha llegado a suplantar plenamente aquello a lo que refiere, dejándolo obsoleto o –más allá– llega a ser simulacro de una realidad inexistente” (Vázquez Medel 2007b: 13). Ello, en nuestros días afecta a cómo entendemos las nuevas relaciones personales (mucho más virtuales, mucho más emplazadas al medio digital al compartir fotos y conversaciones mucho más frecuentemente tamizadas por el entorno digital) y afecta también a cómo entendemos el ocio, el disfrute o el amor. Ciertamente esta diatriba es el problema central de las categorías SER vs. PARECER, ya que “en el simulacro se ponen de modo muy diverso en contacto tanto la dinámica de la *ocultación* (conjunción de ser y no-parecer) como la de la *mentira* (conjunción de parecer y no-ser)” (Vázquez Medel 2007b: 15).

Y como consecuencia del hipermodernismo “ha comenzado la Transhumanización. Somos criaturas que ya no sólo pertenecemos a un entorno biológico-material y a un entorno simbólico-social, sino a un complejo tercer entorno tecno-maquinico” (Vázquez Medel 2007b: 16). Este concepto del “tercer entorno” al que nos hemos ya referido de manera profusa es, en palabras de su autor:

“La transformación de las sociedades es uno de los principales objetivos de la actividad tecnocientífica, a diferencia de la ciencia moderna y de la tecnología industrial. Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC) son un buen ejemplo. Las TIC generan un nuevo espacio social (el espacio electrónico, o tercer entorno) en el que puede llegar a formarse y desarrollarse una nueva modalidad de sociedad, la sociedad de la información y, para algunos, de la información y del conocimiento” (Echeverría 2003: 163).

El espectador queda así, por tanto, emplazado en una suerte de entramado mediático en que el tercer entorno va ya a tamizarlo todo. Ese mensaje filtrado a través del

medio es el que provoca la interpretación en clase personal del receptor, siempre de acuerdo con su propio aparataje de análisis crítico e iconográfico.

“Ciertamente, todo espectador, en su procesamiento hermenéutico durante la fruición de un producto audiovisual, genera un horizonte de expectativas que va construyendo y reconstruyendo mentalmente el mundo narrado, de tal forma que cada cambio no previsto en las tramas reformula esa construcción mental” (Gómez Tarín 2010: 14).

Sin duda, el espectador es capaz de captar mensajes que ni el propio autor del film ha pensado. Esto es debido a que la máquina de descryptar iconografía que funciona en cada espectador y que está manchada de la vida de éste no asimila la información de manera unívoca, sino que, antes al contrario, la completa y la enriquece con lecturas múltiples de una misma obra fílmica que, si dichas lecturas poseen la justificación debida, no hacen sino actualizar y encajar en la propia gramática histórica del tiempo actual una narración atemporal. Del mismo modo que hoy siguen vigente las obras de Shakespeare (y su lectura se ha ido enriqueciendo desde que se publicaron sus inmortales obras) cada film, con el concurso del receptor, juega un nuevo proceso de actualización. Ya lo avanzó Nietzsche cuando consideraba que “un mismo texto permite incontables interpretaciones: no hay una interpretación correcta” (citado en Navia y Rodríguez 2008: 114).

“Ciertamente, todo espectador, en su procesamiento hermenéutico durante la fruición de un producto audiovisual, genera un horizonte de expectativas que va construyendo y reconstruyendo mentalmente el mundo narrado, de tal forma que cada cambio no previsto en las tramas reformula esa construcción mental” (Gómez Tarín 2010: 14).

En ocasiones el film exhorta de manera salvajemente enfática al receptor, emplazándolo a tomar un papel activo en el proceso comunicativo. Es algo que se dio ya en el cine de vanguardia francés de los años 60. Antes, con la irrupción del psicoanálisis y su traslación al cine, en el periodo de preguerra irrumpía una manera de hacer cine que, si bien se truncó con la contienda bélica y sus consecuencias, sí que volvió con fuerza cuando el proyecto de la modernidad se retomaba. En los años

60 se rompía en Europa el cine academicista y de canon estético tradicional e irrumpía una manera *underground* de entender lo contemporáneo. La música rock, la mecánica que puenteaba la industria motorizada oficial (jóvenes rebeldes que deformaban y reconstruían sus propias motocicletas con estética *coffee racer*, *bobber*), que modificaban su vestimenta como signo identitario grupal (los *mods*, los *rockers*, los *hippies*) y, llevado eso al mundo del cine, advenimiento de propuestas rompedoras como las del teórico francés situacionista Guy Debord (que bebía de la literatura letrista francesa de los 40) pero que actualizaba el concepto y lo *traducía* al lenguaje cinematográfico. Los films de Debord se nos muestran en pantalla sin trama, sin argumento, con una narrativa fragmentada, desgajada, poliédrica, y como en toda la vanguardia de los 60, el cine rompe el esquema clásico y emplaza al receptor a “reconstruir” su discurso. Éste se muestra abierto, libre, interpretativo y fragmentado por naturaleza. A veces, el emplazamiento conllevaba el consumo de estupefacientes de forma colectiva en el visionado de los films. Y, de cualquier modo, condicionaba la linealidad que hasta entonces había tenido el discurso cinematográfico. El propio Debord lo teorizó en el mítico *La sociedad del espectáculo*. Entendiendo, además, el cine como una llamada a la revolución anarquista-libertaria, el film emplazaba al espectador a transportarlo (por usar un término musical) a su vida cotidiana. Predijo los movimientos sociales juveniles y antisistema que acabarían con el uso coercitivo de la fuerza por parte del paraguas del Estado en Europa: los gendarmes contra los jóvenes estudiantes parisinos en el 68, los *carabinieri* contra los jóvenes boloñeses en el 76 o los tanques del ejército soviético contra los universitarios de Praga en el 68. El cine de vanguardia de los sesenta emplazaba al receptor a un nuevo “espectáculo” cinematográfico revolucionario.

“Estas representaciones adquieren el carácter de ‘espectáculo’ cuando la implicación del sujeto deja de ser intrínseca y su participación tiene lugar a través de la mirada y no del acontecimiento. La ‘mirada’ es, pues, una mediación –condicionada a un punto de vista– que se ejerce directamente (por la visión del hecho) o indirectamente (bien como resultado de la aplicación de una tecnología o bien a través de otra mirada entendida como delegada). En el segundo caso, todo ‘aparato’

posee una entidad física, un límite concreto, no fluctuante, al igual que toda ‘mirada por delegación’ genera un espectáculo enmarcado en un espacio físico” (Gómez Tarín 2010: 34).

Cesare Zavattini, uno de los padres del más estético y hermoso cine italiano, el neorrealismo, padre de más de ochenta guiones de films y un antiburgués convencido, afirmaba que

“tras la convulsión de la guerra, que nos ha enseñado a valorar la riqueza de la realidad, el cine necesita acercarse a ésta anulando la distancia entre el espectáculo y la vida hasta hacerlos coincidir plenamente. No se trata –dirá– de contar una historia que se parezca a la realidad, como había hecho hasta ahora, sino de contar la realidad como si fuera una historia. La vida ha de asomarse en toda su plenitud a la pantalla, haciendo significativas en grado pleno a las cosas, como si se contaran ellas solas. El resultado será un espectáculo alejado de la ficción y de sus artificios, películas que valoren la dimensión de lo corriente, y descubran la importancia de lo que tenemos delante de los ojos sin percatarnos de ello” (Pérez Bowie 2008: 116).

Aunque la estética resultante del neorrealismo italiano nada tiene que ver con las vanguardias de los 60, sí comparten –al menos parcialmente– la filosofía que les mueve a rodar: romper el esquema tradicional del cine y emplazar al receptor a una localización diferente, en el caso del neorrealismo italiano olvidándose del cine romántico de Hollywood y virándolo hacia la narración de historias sociales de una dureza severa ambientadas en la época industrial de un país que, además, viene de perder una guerra.

“El neorrealismo se forma en Italia al término de la segunda guerra mundial: sus precursores fueron Visconti y el binomio De Sica-Zavattini: pero la escuela neorrealista propiamente dicha no apareció hasta la caída del fascismo. Tras veinte años de rígida censura, de cultura dirigida, de films inocuos (*Maddalena, zero en condotta*) o mascaradas históricas (*La corona de hierro*), los intelectuales cineastas italianos –que durante el

fascismo se habían esforzado en trabajar por la creación de una nueva Italia, ya en la Resistencia, ya infiltrados en los propios organismos del Régimen, como el Centro Sperimentale di Cinematografia— se encontraron con un país destrozado por la guerra: se planteó entonces la necesidad de una vuelta al realismo —el neorrealismo—, a lo que contribuyó la falta de material técnico y de estudios de filmación, así como los deseos de liberación de unos hombres de distintas ideologías que al fin iban a poder hacer ‘su Cine’” (Fonseca 1992: 22).

En cualquier caso, tanto el cine rupturista del neorrealismo, como el de las vanguardias es una de las consecuencias de la historia. Y en ambos casos los cineastas buscaban hacer otra interpretación de la misma emplazando al receptor a otro lugar interpretativo. En su obra Debord (quien filmó varias películas como director) también teorizó el concepto, hasta entonces poco usado, de “espectáculo”.

“71. Lo que el espectáculo ofrece como perpetuo se funda sobre el cambio y debe cambiar con su base. El espectáculo es absolutamente dogmático y al mismo tiempo no puede desembocar realmente en ningún dogma sólido. Nada se detiene para él; éste es su estado natural y a la vez lo más contrario a su inclinación” (Debord 1967: 21).

No son pocos los autores que, como Debord, entendían que el espectáculo es en sí mismo un lugar de emplazamiento al receptor nocivo en sí mismo. Un emplazamiento, a juicio de ellos, que se presenta de manera acrítica, plana y con una estética muy determinada por lo enfático y una falsa sensación de dinamismo perpetua. A diferencia del lenguaje televisivo (que ha de ser espectacular por definición) en el cine es una amenaza, un ataque a su capacidad evocadora y de sugerencia, hecho este que, a juicio de Marcel nunca fue ni ya perseguido, sino siquiera controlado por el paraguas del *establishment* de la industria:

“Y como los distribuidores-difusores se están convirtiendo en dueños del sistema y no tienen más preocupación que la de responder a la supuesta demanda de un público cada vez más condicionado por la uniformización del ‘espectáculo’ audiovisual que se le propone, queda rematado así el

más perfecto círculo vicioso. [...] Para el cine la situación es crítica, pero quizá no desesperada: bastará con algunos experimentadores o algunos exploradores de nuevos caminos para que su porvenir esté asegurado” (Marcel 2002: 263).

5.1.1. El evento cinematográfico como simulacro

“El simulacro no es lo que oculta la verdad.

Es la verdad la que oculta que no hay verdad.

El simulacro es verdadero”

Jean Baudrillard.

Como ya hemos dicho, el cine existe incluso, desde antes de la invención del propio cinematógrafo. Básicamente la imagen fotográfica en movimiento nace con la invención de pequeños artilugios artesanales que, mediante un sistema sencillo parecido a un juego de niños, simplemente, hacían que las imágenes se movieran. Aún es fácil de encontrar, hoy día, entre los viejos anticuarios parisinos de Porte de Clignancourt en la rue des Rosiers, antiguos cachivaches precursores del cinematógrafo: instrumentos rudos de imagen fija en movimiento a cámara rápida, a modo de pequeño tio vivo en miniatura que, al mirar por un agujero, mostraba imágenes que parecían moverse. Ciertamente, no era más que un juego sin pretensiones, no era otra cosa que un mero repositorio visual donde se mostraban imágenes cotidianas, a saber: una bailarina desnuda, un pirata que tomaba una jarra de grog, un pintor que movía el brazo pintando un lienzo. Hasta ese momento, e incluso con los primeros años de vida del cine, sólo consistía en mostrar.

Pero en pocos años el aparato del cinematógrafo consigue superar esa etapa inicial de “mostrador” de imágenes para, intencionalmente, comenzar a narrar historias. Es un cambio no menor que supone, de facto, un salto de intencionalidad y que, como su propia evolución ha demostrado, tendrá una importancia vital en la plasmación del imaginario social y político de los países ya que, como es sabido, se convertirá en un arma política de dimensión entonces ni tan siquiera imaginada.

El cine, no ya entendido en un sentido aristotélico de “reproducción fidedigna” del mundo (dentro, obviamente, de los límites técnicos de cada época histórica), sino que, más que eso, como fenómeno que comienza a escribir su propia historia, empieza a narrar hechos y acontecimientos... y con la narración empieza la interpretación de la misma. Comienza a vertebrar narraciones. Vemos el cine, por tanto, como interpretación de la realidad, como narración que traslada una manera de entender el mundo y la vida. La magia del cine.

Al principio de este novedoso rol, tal y como le sucedió a la fotografía, el cine es un imitador de la lógica de las tradiciones del arte: un instrumento que usa el canon estético decimonónico burgués, imitador del teatro clásico en tres actos. En esta irrupción de lo interpretativo en el novedoso lenguaje cinematográfico, se nos muestra por primera vez como relato. Si nos atenemos a la definición de relato que nos aporta Christian Metz (Gaudreault 1995: 27), la catalogación queda de forma meridianamente clara:

1. Un relato tiene un inicio y un final.
2. Un relato es una secuencia doblemente temporal.
3. Toda narración es un discurso.
4. La percepción del relato “irrealiza” la cosa narrada.
5. Un relato es un conjunto de acontecimientos

No obstante, en los últimos años el concepto de relato ha recogido no pocas aportaciones desde el ámbito de las ciencias sociales y, muy especialmente, del campo de la cinematografía. Y es que, como afirma Millán Barroso, históricamente el modelo presenta las “carencias derivadas de extrapolar a los géneros cinematográficos cualquier modelo o criterio literario sin antes someterlo a un imprescindible filtro que tenga en cuenta variables específicas del relato audiovisual” (Millán Barroso 2007: 243). Y por ello justifica:

“los conceptos de *diégesis* y de *mímesis* vienen designando genéricamente las formas fundamentales del relato estético *verbal*: 1) la

dramaturgia –mediante lo dialógico verbal (o una equivalencia gestual)–, 2) la narración –con una necesaria voz narradora (oral o escrita)– y 3) sus combinaciones posibles. Así que aplicarlas a formas artísticas no literarias, es decir, no necesariamente verbales, pese a ser convencional cualquier clasificación, requiere todavía ciertas cautelas terminológicas” (Millán Barroso 2007: 255).

Y dichas cautelas, como dirá Vázquez Medel, han de tenerse en cuenta:

“desde la tipología general del discurso, la existencia de tres modos enunciativos básicos –narratividad, discursividad argumentativa y poeticidad– que van [...] más allá de lo literario y en cuyo sistema resulta difícil encajar una teoría de la dramaticidad” (Vázquez Medel 1997: 48).

Spang emplea cinco niveles al clasificar los géneros literarios, pero no bastan para los géneros cinematográficos a juicio de Millán Barroso, de modo que el segundo propone realizar un trasvase de los géneros literarios a al audiovisual. La planificación de dicha traslación se refleja en la tabla siguiente, de su autoría:

		RELATO LITERARIO	RELATO AUDIOVISUAL		
NIVELES	1	Manifestaciones verbales en general: no literarias / sí literarias	Manifestaciones audiovisuales en general: no estéticas / sí estéticas		Sí estética 1
	2	Literatura en su totalidad: universal _ local	Manifestaciones A/V estéticas en su totalidad: universal _ local		español 2
			Manifestaciones audiovisuales (A/V) sí estéticas: primarias-directas / secundarias-indirectas (sujeto de la codificación _ responsabilidad estética)		primaria o directa 3
			secundarias - indirectas	primarias - directas	
			opera, concierto, danza, teatro, etc.	cine, serie, videoocreacion, telefilme, videoclip, etc. adaptaciones	
	3	Forma fundamental de presentación literaria: lírica / dramática/ narrativa. También se llaman <i>géneros teóricos</i> .	Forma fundamental de presentación A/V estética: (instancias enunciaciativas)		RELATO 4
			lírica videocración, videoclip, etc.	RELATO mimética sit-com, serie, telenovela, etc. diegética cine, telefilme, miniserie, etc.	
	4	Posible grupo al que pertenece.	Tipo de pacto comunicativo:		ficcional 5
			factual: documental	Ficcional: ficción	
			Posible grupo al que pertenece: cine, telefilme, miniserie, etc.		CINE 6
		Algunos se subdividen al asociar un especificativo: novela + policíaca	género documental (película +): documental, docudrama (+ político)	género ficcional (cine +): falso documental, negro (+ policíaco), musical	cine musical 7
	5	Obra literaria individual	Obra cinematográfica individual		8

Asimismo, Millán Barroso propone su utilización a partir de diferentes niveles: un *Nivel 1: Manifestaciones audiovisuales no estéticas /sí estéticas*. Afirma que “la diferencia entre lo estético y lo no estético parece distinguir rápidamente la literatura de otras posibilidades expresivas verbales”, los problemas de “impedancia” surgen cuando nos aproximamos al discurso cinematográfico porque ello requiere establecer una división previamente de las manifestaciones “audiovisuales estéticas de las que no lo son, aceptando que tal intención o funcionamiento es inherente a los relatos filmicos o, al menos, predomina en ellos” (Millán Barroso 2007: 249).

El *Nivel 2: Marco sociocultural* arranca cuando ya hemos delimitado y demarcado el concepto de lo “estético”. Parte de esa conceptualización para analizar el entorno y el contorno sociocultural de la obra, entendiendo esta de un modo binario: los procesos receptores y los factores contextuales. Es más que notable, desde la aparición del antiformalismo, la importancia capital que en todo hecho comunicativo conlleva lo contextual.

Asimismo, Millán Barroso continúa con el análisis de un *Nivel 3: Grado de compromiso audiovisual estético*. El criterio de la *artisticidad* ha bastado para establecer una discriminación entre las formas audiovisuales estéticas de las otras que, como dijera Jakobson, desempeñan *funciones* expresivas diferentes de la poética, como por ejemplo la noticia. Ahora se trata, pues, de delimitar qué es el *audiovisual estético*, lo cual Millán Barroso resuelve sometiendo dicha propuesta a “criterios de codificación en los que se vea implicada la intervención de mecanismos intermediarios entre la representación del relato y la recepción” (Millán Barroso 2007: 249). En este tercer nivel de abstracción el autor reflexiona también sobre “aquellas manifestaciones artísticas que, siendo también visuales y sonoras, como la ópera, el teatro, la danza... no se consideran propiamente audiovisuales” (Millán Barroso 2007: 249), si bien a nosotros este estrato nos interesa menos por articularse sobre los sujetos codificadores en tanto categorías extratextuales.

El *Nivel 4: Forma fundamental de plasmación audiovisual estética* sí que se sitúa en el ámbito estrictamente intratextual de las *instancias de la enunciación* para atender las posibles *formas fundamentales de plasmación audiovisual estética*. Es equiparable al tercer nivel que define Spang, (pues es obvio que lo lírico, lo dramático y lo narrativo no son exclusivos de la literatura, sino comunes a toda comunicación artística –sea esta verbal o no–). Sin embargo, como afirma Millán Barroso:

“En virtud de las terminologías derivadas y de la naturaleza *hiperdiscursiva* de los textos audiovisuales –no me detendré aquí a reflexionar sobre ella–, creo necesario revisar las posturas teóricas que, basadas en enfoques literarios y en cierta inercia terminológica derivada de los estudios formalistas del relato, suelen considerar ‘narrativo’ todo

relato audiovisual –ya sea cinematográfico, televisivo...– y lo analizan en función de ello” (Millán Barroso 2007: 250).

Toda obra dramática y narrativa sí conlleva *relatar*. Por ello se realiza mediante la disposición causal de los sucesos en el espacio-tiempo. Si bien

“es cierto que la *Poética* responde a unas concretas circunstancias del desarrollo del hecho artístico en general, y literario en particular; que se centra en el estudio de la tragedia y que lo lírico es contemplado circunstancialmente. Y lo que es más: [...] ni de lejos contempla un género tan dinámico y en evolución como la novela, vinculado a la fase histórica de la primera modernidad” (Vázquez Medel 1997: 49).

El concepto aristotélico de mimesis es el arranque al que se remonta Vázquez Medel para establecer, desde la teoría de los géneros literarios, las respectivas nociones de *mimesis diegética* y *mimesis pragmática*, pues considera que, a su juicio, “es el *modo* el que diferencia la representación diegética de la pragmática: con los mismos medios, con los mismos objetos a representar, el modo diegético convierte la acción en palabras, en tanto que el modo dramático, pragmático, observa la acción como acción y la palabra como palabra” (Vázquez Medel 1997: 51).

En cambio, Rick Altman se remonta igualmente al discípulo de Platón pero para afirmar que arrancan de ahí las raíces de la categorización de los géneros trazados de modo transhistórico. Concretamente, afirma que:

“Si toda la filosofía es una nota a pie de página de Platón, entonces toda la teoría de los géneros es poco más que una nota a pie de página de Aristóteles. La tendencia actual a representar transhistóricamente los géneros es una mera extensión del propósito aristotélico de dar con la cualidad *esencial* de cada tipo poético. Es la idea de que los géneros tienen cualidades esenciales, justamente, lo que hace posible asimilarlos con arquetipos y mitos y tratarlos como expresión de las mayores y más perdurables preocupaciones de la humanidad” (Altman 2000: 43).

Algunos cineastas, muy concretamente el cineasta español Rafael Azcona, negaban la mayor: “el cine arranca de la vida, es una interpretación de la vida: y la vida no está segmentada en drama o comedia o película de acción, toda categorización es, a mi juicio, artificial” (Azcona: 2007).

El quinto nivel de abstracción de los géneros filmicos se articula, según Millar Barroso, en el *Nivel 5: Tipo de pacto comunicativo establecido en el relato audiovisual*. Reflexiona sobre el acto comunicativo que puede suscitar un relato, y en concreto lo ejemplifica en la siguiente dicotomía: “distinción genérica, típica del entorno audiovisual, que enfrenta el relato *de ficción* con el *documental*, asociando el primero con universos inventados y el segundo con la referencialidad empírica” (Millán Barroso 2007: 262).

Es bien cierto que en los últimos años hay una corriente cinematográfica, la del “falso documental”, donde la semántica es clave y la estética es la encargada de plasmar los rasgos discursivos. En ambos casos se muestran “difusos los límites entre lo *estético*, lo *no estético*, lo *ficcional* y lo *factual* cuando se reflexiona meta-discursivamente sobre ellos” (Millán Barroso 2007: 263). Basten sobre esto un par de ejemplos: en Estados Unidos fue extraordinariamente impactante la retransmisión en 2002 del falso documental francés *Opération Lune* (*Dark Side of the Moon* en inglés), dirigido por el director franco-tunecino William Karel que, durante hora y media demostraba con todo lujo de detalles técnicos que el alunizaje de la misión lunar americana Apolo 11 fue ficticio: apenas una reconstrucción en un estudio de cine filmado por Stanley Kubrick. Para dar credibilidad, el director franco-tunecino Karel incluyó entrevistas a personalidades como los secretarios de Defensa y Estado Donald Rumsfeld y Henry Kissinger, el entonces director de la CIA Richard Helms, el astronauta Buzz Aldrin, Alexander Haig y la propia viuda del director, Christiane Kubrick. Todas entrevistas fueron premeditadamente sacadas de contexto, y además muchas se hicieron con preguntas vagas sobre el escándalo Watergate, nunca sobre el objeto real del documental. Al final del metraje se aclara que todo fue una broma y se muestran tomas falsas en las que muestran riéndose de manera cómplice los participantes. También contribuyó el ser rodado y emitido por el canal especializado en documentales ARTE. En esta línea debemos reseñar la reciente exhibición en la

televisión española La Sexta del falso documental *Operación Palace*, dirigido por el periodista catalán Jordi Évole, sobre el intento de golpe de estado pro-franquista que en España tuvo lugar el 23 de febrero de 1981. También se contó, en un calco al documental *Operación Luna*, con periodistas y estadistas de prestigio nacional. Este último documental audiovisual de ficción ha sido ampliamente analizado por los profesores Montagut y Araüna de la Universitat Rovira i Virgil, tanto a nivel semiótico como inserto en el impacto sobre la prensa catalana y española. Afirman que

“[todo documental audiovisual de ficción] ofrece una crítica de ésta que, en lugar de ofrecer un conocimiento cerrado, certero, se formula como un proceso de interrogación efímero y siempre en revisión [...] es una antiversión o relectura en negativo, un borrado, una denuncia en contra de la incapacidad de construir una versión contrastada” (Montagut y Araüna 2015: 133).

En ambas propuestas audiovisuales (podríamos haber seleccionado muchas otras), se pone de manifiesto el problema epistemológico sobre lo borrosas que, ciertamente, pueden presentarse las líneas entre lo ocurrido y lo inventado, muy especialmente en el campo del "audiovisual no artístico".

Millán Barroso lo define así:

“Nuestras artes vienen heredando el problema de los límites entre la realidad empírica y la fantasía desde que este se erigió en la etapa clásica como uno de los pilares evolutivos del pensamiento filosófico occidental, según muestra en *La República* el mito de la caverna, en tanto imagen reflejada” (Millán Barroso 2007: 264).

Nivel 6: Posible grupo al que pertenece el relato audiovisual. Entendemos este nivel como una cuestión estrictamente *de formato*. Sin menoscabo del discurso en el relato, sí que vienen inexorablemente delimitadas por las lógicas comerciales de la industria audiovisual. Se trata del reagrupamiento *grosso modo* de trilogías, tetralogías, sagas, las miniseries, las telenovelas, los teledramas, las telecomedias, las

tv-movies, blockbuster, etc.

Nivel 7: el subgénero. Millán Barroso propone una definición amplia del cine como:

- “1: Texto audiovisual artístico,
- 2: realizado según parámetros culturales de cierto alcance,
- 3: bajo la responsabilidad estética directa del sujeto codificador filmico,
- 4: de naturaleza hiperdiscursiva relatada, sometándose los recursos miméticos y, en su caso, diegéticos de enunciación a una instancia superpuesta,
- 5: tendente a las estructuras de relato no seriadas e
- 6: indistintamente ficcional o factual (Millán Barroso: 270).

Finalmente distingue un último *Nivel 8: Obra audiovisual concreta*, definiendo las películas como “textos audiovisuales + estéticos + con responsabilidad estética primaria del director + de naturaleza relatada + ficcionales/factuales + cinematográficas + acaso, de cierto género” (Millán Barroso: 274).

Recapitulando, parte de la organización de Kurt Spang para los géneros literarios compartimentados en cinco *niveles de abstracción* y, luego de extrapolarlo al ámbito filmico, se arriba a una clasificación de los géneros audiovisuales y, en concreto, de los cinematográficos, basado en ocho niveles. Gracias a esta clasificación fílmica se tienen por primera vez en cuenta cuestiones tan amplias como la *artisticidad* o no del texto audiovisual, su *funcionalidad* o *actualidad*.

El audiovisual, como hemos argumentado de la mano de Vázquez Medel y Millán Barroso, posee un *modus narrandi* ciertamente particular que lo distancia de las otras ramas. Esa nueva “narratología modal” –según la terminología de Genette (1983)– no es otra que la que “trata ante todo de las formas de la expresión según el soporte con que se narra: formas de la manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.), y entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista”

(Gaudreault 1995: 20).

La idea del cine como aparato de simulación (Zunzunegui: 1995) venía a afirmar que el cinematógrafo es una “máquina de simulación capaz de proponer al espectador percepciones de una realidad cuyo status se aproxima al de las representaciones oníricas (que se presentan como percepciones). El cine vendría a proponer una especie de psicosis artificial con posibilidad de control (salida de sala) [...] en el cine las imágenes se presentan como realidad a través de las percepción” (Zunzunegui 1995: 153).

Por consiguiente, el concepto de simulación del propio Zunzunegui se traduce, dentro de la teoría del emplazamiento de la que nosotros partimos, en una aplicación a nuestro trabajo en los tres niveles del discurso (Vázquez Medel: 2003) usados, frecuentemente, como la categorización más estandarizada. Se trata de tres niveles diferenciados. El primero de ellos es el nivel objetivo que comprende un discurrir antepuesto a los sujetos y que es susceptible de comprender diferentes captaciones y, más que eso, todo un abanico de interpretaciones diversas. El siguiente nivel es el subjetivo: se trata de la concatenación de acontecimientos digeridos a través de la mente, “la representación en nosotros de lo que discurre ahí”. Finalmente, el nivel último, el intersubjetivo –entendido como simulacro– que es una reproducción del nivel objetivo del propio discurso, captado subjetivamente.

Gracias a estos últimos niveles se nos permiten diferentes códigos y medios de comunicación (independientemente del medio, en tanto mensaje). Están fundados en la comunidad –y tienen, por tanto, mucho de convencionales– y, a la vez, tamizan y filtran (ya sea por vía de la ratificación o por la del debilitamiento) los mecanismos propios de interacción comunitaria. El cine forma parte de los discursos constituyentes de la era actual de la apariencia, del simulacro: nació así y no ha perdido (matizado sólo, acaso) esa vocación. “Este proceso de ficcionalización comenzó, en efecto, con la fotografía, continuó con el cine, y se ha disparado hasta extremos inconcebibles en el medio televisivo como prehistoria de una realidad que se postula –y con razón– como virtual” (Vázquez Medel 1998a: 384). Nótese (aunque no sea nuestro campo específico de estudio ahora en el presente trabajo) que ya en 1998 Vázquez Medel da en una clave de lo que posteriormente será la creación

(en 2005 en Estados Unidos) y su enorme proliferación posterior del universo inmenso que son los social media: un medio heredero de varios lenguajes diferentes (texto, fotografía, cine... pero sobre todo multipantalla televisiva) y del que, como característica principal, podría decirse que es, ciertamente, como apunta el autor, la virtualización del mensaje. Un mensaje poliédrico, multiplataforma, de diversidad de pantallas, pero siempre digital¹³².

Por consiguiente, el relato fílmico despliega sus mecanismos, en tanto simulacro, para posibilitar la construcción de su propia realidad, así como las condiciones y requisitos específicos en que se ofrece, que a la postre van a determinar su aceptación por parte del espectador y el emplazamiento de éste último dentro del propio proceso de la simulación.

Es decir, podemos afirmar que esta concepción del film como simulacro nos permite un mayor acercamiento a la percepción multidimensional y plurisensorial no ya de un medio en concreto sino, antes al contrario, de la propia existencia humana, y la traslación de la experiencia de ésta al lenguaje cinematográfico y, por tanto, a la propia experiencia audiovisual. Conviene no perder de vista que, si bien el origen del cine (al menos técnicamente) es el guión textual, lo que percibe el espectador en la sala no es, en modo alguno, más que una ínfima parte de dicho guión plasmado en otro campo mucho más amplio que es la propuesta cinematográfica.

5.1.2. Niveles plécticos en el emplazamiento del espectador

5.1.2.1. *La participación en el evento cinematográfico*

Al inicio, el proceso ceremonial de asistir a una sala de cine es siempre una abstracción. Se trata, cómo negarlo, de una especie de acto litúrgico en que el propio espectador *motu proprio* se emplaza a un aislamiento sensorial de espaldas al mundo exterior (con permiso de los odiosos móviles, sus ruidos y pantallas retroiluminadas en la penumbra) en que se produce la recepción del discurso fílmico. El propio

¹³² Ciertamente hay excepciones en las que, siendo una producción nativa digital, puede volverse analógica. Si existieran, deberían ser actos muy poco cotidianos —y algo excéntricos— como, por ejemplo, imprimir un *ebook*. Pero son actividades que, de existir, serían muy excepcionales.

medio cinematográfico está mutando su piel, no ya en la infinidad de nuevas pantallas de proyección (abordaremos esto más adelante), sino también en el propio lenguaje del cine y cómo la digitalización ha afectado a su propuesta estética y discursiva.

Esta suerte de acto litúrgico consistente en el proceso comúnmente llamado “ir al cine” implica el acatamiento de una serie de “normas” frente a, por ejemplo, ver la misma película en casa:

“En casa, yo soy el rey y la televisión es mi bufón, si no me divierte, saco el mando a distancia y le corto la cabeza [...]. Salir, por el contrario, trae consigo cierto gasto, molestia y riesgo. Recordemos que estaremos sentados en una sala oscura, junto a como mínimo seis y como máximo seiscientos desconocidos –quizá todavía más–. No hay distracciones, no hay manera de detener la película una vez que ha comenzado, y ésta comienza a una hora determinada, estemos allí o no. Todo esto produce un estado de ánimo abierto a la experiencia de un modo que la visión en casa jamás podrá reproducir” (Murch 2003: 173).

De modo que consideramos la existencia de un primer emplazamiento, que no es sino la aceptación del pacto fiduciario mediante el que otorgamos estatuto de realidad a la propia propuesta de ficción que vamos a contemplar. Afirma Zunzunegui:

“todo film puede considerarse como un acto de hacer parecer verdad, que solicita que el espectador crea verdad a partir de un contrato de veridicción que se establece de manera implícita entre autor y espectador sobre la base de la verosimilitud de la propuesta, documental y ficción se presentan como estrategias alternativas, como prácticas diversas dirigidas a persuadir” (Zunzunegui 1995: 150).

La experiencia, qué duda cabe, viene condicionada por ciertos factores contextuales en el acceso a este primer nivel pléctico. En el cine tradicional, la sala de cine y la duración del film se constituyen como los marcos espacial y temporal en los que ese

emplazamiento se produce. Es ese lugar en el que el hombre de nuestro tiempo se reúne para escuchar historias a la luz del fuego. Del mismo modo que la construcción de catedrales medievales (y las dimensiones de éstas) cumplían una función concreta dentro de la vida religiosa a lo largo de dos milenios, si se permite la analogía, también el cine e, incluso, la propia butaca física tiene una concepción muy concreta para proporcionar la “entrada” del espectador en el universo filmico, a ese ejercicio de abstracción que interpretamos como tal. Desde la propia oscuridad de la sala, la ubicación de nuestro asiento y la correcta visibilidad de la pantalla van a aportar su microclima físico en esta “experiencia de usuario”.

Conviene no olvidar –aunque entraremos en los pormenores más adelante–, que el propio concepto de cine ha ido obligatoriamente mutando al calor de los avances tecnológicos y su alambicamiento con el contexto social que lo provoca y que también asume –por tanto– sus consecuencias. Hoy día más de la mitad de todas las conexiones a internet se producen desde dispositivos móviles ¹³³ (*tablets*, *smartphones*, portátiles, e insertos en todo tipo de dispositivos: televisores, consolas, electrodomésticos e incluso vehículos) y no ya desde el viejo modelo de consumo propio de los años 2000 consistente en un PC conectado a red por un *router* con ADSL telefónico y cable de red. Hoy el cine vive un auténtico tsunami que ya ha cambiado el modelo de consumo: pero aún más que eso, el propio modo de consumo de las imágenes audiovisuales está cambiando el lenguaje audiovisual, como veremos más adelante.

Para analizar esto parece razonable, a nuestro juicio, comenzar por el famoso modelo BAGEL (*body posture - accesing cues - gestures - eye movements - language patterns*), que analiza la inmensa amalgama de alteraciones perceptivas que cada espectador tiene en función del análisis quinético de su postura: su comunicación no verbal o el movimiento de sus ojos. El profesor Cuadrado Méndez lo define así:

“El asiento que cada espectador elija en la sala puede marcar su

¹³³ Extraído del artículo del periódico *El Mundo*: “El móvil supera por primera vez al ordenador para acceder a internet”, publicado el 4 de abril de 2016 y consultable en: <http://www.elmundo.es/sociedad/2016/04/04/57026219e2704e90048b465e.html>

predisposición a ‘entrar’ en el film, por su postura corporal (mirar más hacia arriba o mirar más hacia el frente) y campo visual (coincidente o no con el ancho de la pantalla). Recordemos que, antes de la llegada de las grandes superficies y los multicines (en los que el tamaño de la sala y la distancia a la pantalla son menores que en los cines tradicionales), la fila siete marcaba la distancia correcta para que nuestro ángulo de visión coincidiera exactamente con las dimensiones de la pantalla, impidiendo que ningún elemento visual interfiriera en nuestra experiencia cinematográfica” (Cuadrado 2004: 392).

Si bien, a todo ello cabe añadir las medidas de aislamiento acústico y luminoso de los cines, de modo que no habrá ningún elemento ajeno a los del propio films que se proyectan.

Precisamente por ello, la irrupción del cambio de modelo supone una auténtica revolución desde el punto de vista del receptor: el modelo analógico de la cinematografía no tiene, más allá del propio film, ningún punto en común entre la actualidad y el sistema de hace, apenas, unos pocos años. El cine digital hoy se consume en los *smartphones* que, a su vez, se consultan compulsivamente en los autobuses, en los trenes, en las calles o directamente en toda una amalgama de dispositivos digitales de reciente aparición.

De modo que este primer nivel de emplazamiento se encuentra inserto en un auténtico sistema cambiante que está mutando, además, al calor las nuevas apariciones tecnológicas:

“La riqueza perceptiva de los materiales filmicos es uno de los fundamentos de la impresión de realidad que da el cine, y viene reforzada por la posición psíquica en que se encuentra el espectador en el momento de la proyección: consciente de estar en una sala de espectáculos, suspende toda acción y renuncia parcialmente a verificar esta impresión. Hay otros factores en la impresión de realidad. [...] Esta se funda también en la coherencia del universo diegético construido por la ficción. Fuertemente sostenido por el sistema de lo verosímil, y organizado de

manera que cada elemento de la ficción parezca responder a una necesidad orgánica con respecto a una realidad supuesta, el universo diegético toma la consistencia de un mundo posible cuya construcción, lo artificial y lo arbitrario, se han borrado en beneficio de una aparente naturalidad” (Aumont 1996: 150).

Partiendo del film como simulacro, “el cambio se ha operado, de ese modo, no en el objeto, sino en los dispositivos de la percepción” (Talens 2000: 378). Por consiguiente reconocemos este primer nivel de emplazamiento desde un matiz de desvío y extrañamiento derivado del dispositivo en que se realiza el nuevo consumo del audiovisual, y ello teniendo en cuenta la tipología de esta nueva pléyade de dispositivos digitales que, como afirma Cuadrado Méndez, “organizan la comprensión del discurso audiovisual basándose precisamente en la evidencia del aparato enunciador” (Cuadrado 2004: 394).

Si bien, en la lógica analógica tradicional el espectáculo cinematográfico era “extrapolable [...] al teatro contemporáneo en el que la conciencia del espectador de estar ante un espectáculo es un requerimiento necesario para participar de esa experiencia” (Cuadrado 2004: 394) ahora, con el universo digital, virtualizado y multipantalla, se parte de la base de que la atención del receptor es limitada (en ocasiones inexistente) discontinua y, desde luego, rara vez exclusiva. La proliferación de imágenes en toda nuestra iconosfera global ha significado que el espectador desarrolle otro concepto cuando consume el cine. El emplazamiento pasa a estar tamizado por el universo digital en que la pantalla –lejos de la exclusividad del espacio-tiempo continuo del emplazamiento analógico tradicional– convive con el espacio urbano colectivo: en trenes, metros, buses, coches compartidos, e incluso bicicletas o electrodomésticos, pero sobre todo comparte atención con la dimensión social de este nuevo mundo digital, tanto que las audiencias ya no sólo se miden en seguidores televisivos (*share*) sino que, también desde hace algunos años, se evalúa su impacto en *social media* por la nueva costumbre de tuitear simultáneamente al visionado del cine en sus diferentes nuevos formatos.

Antes, ir al cine, a un concierto o a cualquier actividad que implicara contacto directo con otros (recital, conferencia) suponía un “aislamiento” sensorial para focalizar la

atención en lo que se contaba: hoy los receptores piensan, además, en cómo comunicar dicho acto en su huella digital.

5.1.2.2. El discurso filmico como espacio y tiempo de proyección del espectador

A diferencia de lo que ocurre en buena parte de lenguajes audiovisuales o narrativos, con el cine se establece una unión del receptor con la obra que, por su intensidad y brevedad, apenas dura una o dos horas, tras las cuales el receptor destilará y aprehenderá lo visto (si es que lo considera digno de ello) pero cuya duración –en tanto obra expuesta– ya ha terminado *per se*. Edgar Morin hablaba del cine como un “sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del film. Un sistema que tiende a integrar el flujo del film en el flujo psíquico del espectador” (Morin 1972: 101). El propio Murch conectaría ese razonamiento de la experiencia cinematográfica con el substrato sociocultural de la misma, en lo que él define como “una recreación en términos modernos de esa práctica secular de contar historias en comunidad, salvo que las llamas de la hoguera primitiva han sido reemplazadas por imágenes cambiantes que están relatando la historia. Imágenes que bailan del mismo modo cada vez que se proyecta la película, pero que alumbran sueños diferentes en la mente de cada espectador” (Murch 2003: 172).

No obstante, la irrupción del tsunami digital en nuestras vidas ha influido en la manera en que consumimos el cine. Si, en el concepto tradicional (esto es: analógico) de cine, Walter Murch categorizaba el cine a modo de un espectáculo en que “todos pendientes de la misma serie de imágenes y sonidos, y todos llevados allí por el afán – aunque sea rudimentario– de abrirse y experimentar de la forma más intensa posible algo que vaya más allá de sus vidas cotidianas” (Murch 2003: 172), hoy, en cambio, con el entorno multipantalla y multiplataforma, el contexto es incomparable.

En 2009, cuando el advenimiento del cine digital era ya imparable y en las salas de todo el mundo estaban deshaciéndose de sus viejos proyectores de película analógica para instalar los modernos DCP digitales, Lipovetsky y Sarroy teorizan –de acuerdo con toda su producción científica previa– sobre esa “invasión” de las multipantallas, que ellos llaman “la sociedad de la pantallocracia” (2009a). En esta obra teorizan la dominación de la “pantallaesfera” en nuestras vidas como discurso imperante de las

tecnociencias y concluyen que, lejos de significar la muerte del cine (ese acto litúrgico en que se narra al calor de una pantalla oscura y en sociedad), este no sólo no ha muerto, sino que con su vida digital 3.0 ha resurgido. Ellos consideran los dispositivos móviles una nueva vida del cine (no en vano cada vez surgen más festivales internacionales de cine grabado y editado únicamente con *smartphones*). El acto de la “experiencia cinematográfica”, según esta teoría, no sólo no va a morir con la caída de las salas generalistas, sino que se amplificará con una espora de pequeñas pantallas digitales insertas en todo tipo de dispositivos imaginados. Es, a su juicio, una victoria (la enésima ya) del cine.

El cine realiza una suerte de estímulos sentidos en un marco aislado (en un “emplazamiento primero”, según la teoría del profesor Vázquez Medel), pero ahora ya no existe tal emplazamiento como entorno único. Una mirada a vuelapluma en cualquier parada de metro, de bus, o simplemente en cualquier banco revela que la una parte muy importante de nuestros conciudadanos ha desarrollado una dependencia de su *smartphone*. En una gran medida lo usan a modo de dispensador de contenidos digitales audiovisuales, toda vez que desde el periodismo a las redes sociales (pasando, obviamente, por el propio cine y hasta sus propios vídeos y fotografías caseras) ha sido ya asimilado por tan novedoso periférico. Ese primer emplazamiento del que hablábamos ha desaparecido como único emplazamiento hegemónico posible. Las creaciones cinematográficas, ahora, también se consumen – gracias a las nuevas conexiones 4G– en plena calle, en los trenes, en los metros, en los parques e incluso caminando por las avenidas. Más adelante analizaremos con cifras los datos de venta de entradas para el cine tradicional, pero es fácil imaginarse el resultado: año a año las cifras de espectadores de cine tradicional se reducen. Al tiempo, cada año aparecen nuevos portales de consumo de cine digital internet móvil: disponible con y sin conexión a internet, adaptando el consumo a la nueva realidad social que, nos guste o no, es la coadyuvante en este proceso de reconversión de lo analógico a lo digital.

Ciertamente, no se trata de una negación del primer emplazamiento, pero sí de una revolución dentro del mismo. Parte de los condicionantes del primer emplazamiento siguen, si bien matizados, funcionando de forma actualizada en el proceso. A saber:

el llamado “efecto guateque”¹³⁴ sigue teniendo una importancia capital. Lo desactivamos instintivamente en virtud del pacto de veridicción: ponemos en manos del director del film (último responsable del discurso de dicha película) la capacidad de decidir por nosotros los estímulos auditivos y visuales¹³⁵. Por tanto, ahora es más importante si cabe, toda vez que, como hemos explicado, el proceso ya no se desarrolla en la sala oscura: una tabula rasa silenciosa y oscura lejos del mundanal ruido sino, de hecho, inserta absolutamente en dicho ruido contextual. Hay una dimensión sonora del acto cinematográfico que Cuadrado Méndez supo adelantar: si en los *smartphones* se usan los auriculares sí se siguen dando unas condiciones que, si bien no son ni pueden ser iguales al cine físico, sí albergan con el primer emplazamiento muchas semejanzas auditivas de aislamiento y capacidad del detalle. Pero la diferencia radical viene dada por la invasión de la luz del contexto y lo que ello supone dentro del marco en que se consume el nuevo cine en el dispositivo novedoso del *smartphone* / tableta. La pantalla actual ya no es una ventana de tamaños colosales donde se despliega una trama que percibimos, además, en plena oscuridad y con dedicación plena. Ahora, la pantalla se vuelve pequeña, versátil, cabe en la palma de la mano y se desplaza en nuestros bolsillos. Cohabita con las diferencias luminosas de los vagones del metro, los autobuses, las estaciones o las

¹³⁴ En lingüística, el “efecto guateque” (recibe el nombre por llamarse así el típico encuentro social de jóvenes de la España de los años 60 en que bebían y escuchaban música del tocadiscos -la palabra “guateque” está hoy en desuso-) se caracteriza desde el punto de vista comunicativo como el acto de mantener conversación con otro interlocutor cuando, rodeados, hay decenas de otras conversaciones cruzadas y música alta. Ello significaba la constatación de que, de algún modo, nuestro cerebro estaba diseñado para poder aislar el canal interesante y desechar el resto de canales. El experimento original se llevó a cabo en 1953 y se llamó *Cocktail-party effect*: para llegar a esta conclusión se sometió a unos voluntarios a la escucha de varias conversaciones cruzadas. Cuando el sonido era mono (esto es: el audio es idéntico por ambos oídos) eran incapaces de entender las frases. Cuando, en cambio, el sonido era en estéreo (cada auricular reflejaba una conversación diferente) sí podían ubicar en el espacio la conversación y, consiguientemente, el éxito de entendimiento de esas frases se disparaba. El cerebro funciona como un seleccionador natural capaz de separar en función del interés. En lo que concierne a la cinematografía, el efecto guateque responde a una actitud que activamos de manera semiinconsciente a diario.

¹³⁵ Es reseñable, asimismo, que en el pacto de veridicción (consistente en encomendarnos a los planos que el director ha elegido para narrarnos una historia), sí se han producido cambios sustanciales en lo visual. Últimamente están proliferando las cámaras de 360° de grabación: aparatos muy pequeños que, dotados de dos lentes de 8mm por adelante y detrás, son capaces de grabar todo a su alrededor. Los espectadores ya no tenemos que encomendarnos totalmente a la selección de planos del director: podemos girar nuestro portátil o *tablet* como si estuviéramos ahí. Ciertamente no pueden hacer los espectadores primeros planos, ni la inmensa mayoría de cosas que sí harían si fuera una historia real con ellos de testigo, pero desde la perspectiva del emplazamiento es un hecho novedoso.

diferentes dependencias de los edificios. Además, ni siquiera esa pequeña pantalla es exclusiva, ya que, a menudo, la propia pantalla se interrumpe en su transcurso con las llamadas o con cada mensaje instantáneo que nos envían desde las redes sociales. Por tanto, el emplazamiento primero pasa de ser característicamente exclusivo a ser de dedicación compartida. Por ello los contenidos son los que van a dividir y categorizar al público, dado que ese primer emplazamiento del cine físico como reunión de encuentro ha mutado. Y lo ha hecho en virtud de su nueva dimensión socialmente “líquida”, como diría Bauman: propio de la “aglomeración humana [que] considera la verdad como la base de la experiencia colectiva: los horizontes en torno a su campo de visión también son las fronteras entre verdades colectivas. Si deseamos encontrar y acordar una verdad común a todos, aunque vengamos de distintas aglomeraciones, necesitamos una fusión de horizontes” (Bauman 2013b: 76).

Hay un segundo nivel pléctico, que viene dado por la propia naturaleza del film en tanto tejido audiovisual que narra una historia: los actantes. Al fin y al cabo, el cine es algo parecido a probarse otras vidas, y el receptor inevitablemente fantasea con el hecho de ser quien no es. Este desvío y extrañamiento de lo cotidiano es lo que proporciona al receptor el que encuentre “a cada momento del relato su lugar adecuado” (Zunzunegui 1995: 151). Se establece una unión mucho más profunda que la meramente contemplativa, ya que, en última instancia, la relación que se establece es de tipo psicológico, por ello ese personaje puede no ser siquiera humano: a menudo sucede que en algunos films el decorado mismo o un pueblo son el personaje principal: no se trata tanto del protagonismo coral como del vínculo sentimental entre el espectador y lo que la mente de éste sea capaz de proyectar evocado por el propio film.

5.1.3. Los elementos visuales y filmicos como agentes catalizadores

5.1.3.1. La construcción cromática del universo simbólico del relato filmico

Dentro del discurso visual del film hay un elemento simbólico en que, por algún motivo, la literatura que lo analiza no es tan abundante como otros aspectos de la obra cinematográfica. Se trata del cromatismo. Ese acabado complementario al

revelado de la película tradicional es el que lleva a cabo el etalonador (cuyo oficio ni siquiera aparece en el diccionario de la RAE), quien, mediante una serie de emulsiones, conseguía un acabado en ciertas tonalidades de la paleta de colores. Solían ser profesionales que trabajaban al servicio del director de fotografía, el cual, a su vez, ya había previsto el efecto que generaría dicho etalonaje y, previamente, habría aportado al acabado final su propia visión en el discurso visual del film mediante el uso de filtros. Y es que, ciertamente, la construcción cromática del universo simbólico del relato fílmico es una de las principales vías (y, desde luego, la más inmediata) que emplaza al espectador a través de la identificación primigenia.

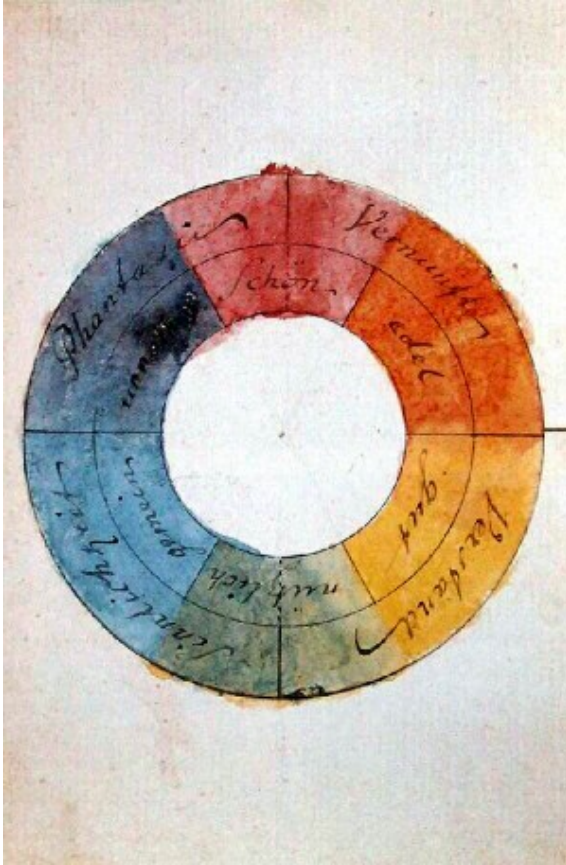
La dimensión sensorial, la capacidad de la sutil sugerencia, se despliega en el cine en toda su evocadora abstracción. Esta cualidad es, en tanto humana, una de las menos ajenas a la cinematografía: “Una característica esencial de lo humano es que lo que somos capaces de intuir excede siempre lo que percibimos, y que nuestra relación con el mundo es consecuencia de una compleja combinatoria en la que las relaciones interpretantes y valorativas tienen tanta importancia como los mismos hechos (y a veces más)” (Vázquez Medel 2001: 739-740).

En cualquier caso, el uso del cromatismo en el cine no es un aspecto menor y tampoco es algo circunscrito exclusivamente al ámbito del acabado o la estética. Antes al contrario, tiene implicaciones narrativas, funcionales y de significado y concepto. Suárez Gómez lo define así:

“La importancia del color como elemento morfológico responde a su significación plástica más que a su naturaleza física. Sin embargo también puede ofrecer aspectos relacionados con el ritmo y la narración en función de su uso. Es decir, suma una significación conceptual” (Suárez Gómez 2011: 55).

El uso del cromatismo en el cine se remonta a las primeras colorizaciones de las viejas películas de 16mm en blanco y negro. No es algo nuevo, pues uno de los que primero reflexiona sobre las connotaciones psicológicas del color fue Goethe. El intelectual alemán lo plasmará en su famosa obra *Zur Farbenlehre* (*La teoría del color*, en español), publicada en 1810 (un cuarto de siglo antes de la invención de la

fotografía). La obra –revolucionaria en su época– no estuvo al margen de los enfrentamientos del autor con Newton y, de hecho, usa la obra para contradecir algunas de las visiones newtonianas.



Círculo de la psicología del color, realizado por el propio Goethe en acuarela.

Con los años y, especialmente, con los avances de la ciencia, la visión de Goethe ha quedado parcialmente desacreditada –dando la razón a Newton, o al menos en una amplia mayoría de aspectos–, pero la importancia de algunos de los hallazgos que hizo Goethe (sobre todo en los que tenían que ver con los colores) no pueden ser analizados con los ojos de la actualidad y, sobre todo, no se deben minusvalorar. Toda vez que Goethe dejó constancia de, además de ser un prolijo escritor, ser un gran artista retratista y reportero (incluso

cuando no existía la fotografía, él recorría los países con sus grabados que luego pasaba al aguafuerte. No en

vano, su *Viaje a Italia* sigue siendo el libro de cabecera de quienes, lejos del mercadotécnico concepto actual de turismo, quieren adentrarse en la esencia misma de un nuevo pueblo italiano –escrito en los años de la unificación–. Por ello, por su visión de dibujante y entendido en las Bellas Artes, muchas de sus explicaciones siguen vigentes hoy en día.

En *La teoría del color*, Goethe trata cuestiones no menores, como la significación simbólica de los colores. Fue por ello uno de los precursores de la psicología del color. Frente a la visión de las ciencias exactas (y, por tanto, puramente física y matemática) de Isaac Newton, Goethe propone que el color depende también, en

realidad, de nuestra percepción (el subjetivismo del arte), y en ese proceso se hallan involucrado el cerebro y el sentido de la vista.

De acuerdo con las teorías de Goethe, lo que percibe nuestro aparato visual no sólo viene marcado por la materia de lo que esté hecho, ni es un asunto exclusivamente lumínico (y de cómo dicha luminosidad penetra por las lentes, que es como lo describía Newton), sino que, ciertamente, existe una tercera variable que es nuestra propia percepción del objeto (la cual, por motivos evidentes es netamente subjetiva). Goethe reflexionó sobre las leyes que rigen la relación entre colores observando sus consecuencias, que son los efectos fisiológicos, es decir, cómo afecta a los seres vivos el uso del color en uno y otro objeto. Esta reflexión es sin duda acertada y sigue vigente hoy en día. Artistas, filósofos, psicólogos, escritores y científicos han estudiado los efectos del color durante varios siglos, desarrollando multitud de teorías sobre el uso del color y, sin embargo, no tenemos aún reglas universales válidas para todos los contextos: al fin la percepción del color depende de la experiencia de cada receptor. De hecho, será con el triunfo del subjetivismo y la entrada de las investigaciones freudianas cuando buena parte de sus teorías se aplicarían a la auténtica revolución que vivió el arte pictórico en los años 20 con los diversos movimientos de vanguardia, aplicándose ya no sólo a la pintura, sino a la fotografía, el cine, la propia literatura, etc.

Eva Heller es autora de uno de los estudios más justificados sobre la teoría del color. En su obra *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* entrevista a 2.000 personas de entre 14 y 97 años, todas ellas con diversos oficios que, además, enumera: se trata de un par de centenares de trabajos que van desde las ocupaciones más académicas –“juez”, “catedrático”– e intelectuales –“pintor”, “escritor”–, hasta trabajos artesanales manufacturados –“matarife”, “ebanista”– o industriales –“mecánico de precisión”, “ingeniero industrial”– (Heller 2004: 4). Todo ello confiere al mentado trabajo un marchamo de trabajo de campo que le hace ser una obra de referencia en este campo. Aunque muy crítica con alguna de las conclusiones establecidas por Goethe, es al mismo tiempo –y de alguna manera– deudora de las ideas del alemán, puesto que reconoce la importancia simbólica de los colores. Afirma –como él– la relación no casual entre colores y

sentimientos y todo ello lo enmarca en un principio de universalidad.

Si bien es cierto que la percepción del color depende de cada sujeto, es inevitable afirmar que todos percibimos reacciones físicas ante ciertos colores. Así, por ejemplo sensaciones como la de frío en una habitación azul claro o la de calor en otra naranja o roja tienden a ser universales. Los colores cálidos estimulan nuestro estado de ánimo, nos alegran y hasta excitan, mientras que los colores fríos aquietan el ánimo: nos emplaza a la reflexión y la quietud. Asimismo, los negros y grises pueden resultar incluso deprimentes, mientras que el blanco (sin duda influido por el humanismo cristiano) refuerza los sentimientos positivos: pureza, vitalidad nueva y certidumbre.

Tanto Goethe como su seguidor Wittgenstein vinieron a demostrar que los sentimientos evocados gracias a los colores son comunes a la mayoría de los individuos y, por un vínculo psicológico, están determinados por reacciones inconscientes. Ambos miran con desdén la perspectiva de la ciencia exacta que pretende explicar este fenómeno exclusivamente desde lo físico: Newton analizará el fenómeno en sí del color, pero Wittgenstein pretendía analizar

“el juego mismo de la subjetividad y la objetividad en el propio ánimo del perceptor suyo: en ello consistía su intento de reconstrucción ‘fisiológica’ de la visión del color. En cualquier caso, a Wittgenstein le resulta más interesante la perspectiva de Goethe, como camino a la suya, que la de Newton, puramente científica, desde la que no podían resolverse en modo alguno los problemas planteados por aquél y menos aún los que se plantea él mismo” (Wittgenstein 1994: 8).

Tal y como vimos anteriormente, Goethe –gran pintor y realizador de grabados– creó en acuarela y de su puño y letra un triángulo con tres colores primarios: rojo, amarillo y azul (algún tiempo más tarde sabríamos que los verdaderos colores primarios, en papel, son la consabida cuatricomía: magenta, amarillo y cian, además del propio negro). Utilizó Goethe este triángulo para esbozar un diagrama justificado de la propia psique humana, relacionando cada color primario y complementario con una emoción dada. En el triángulo original de Goethe, los tres primarios están

situados en los vértices; las otras subdivisiones están agrupadas, a su vez, en triángulos secundarios y terciarios. Cada triángulo secundario representa la mezcla de los dos colores primarios adyacentes a él y, los colores del triángulo terciario representan la unión del color primario coadyuvante a él y el triángulo secundario que está enfrente a él.

Ciertamente, la obsesión de Goethe era intentar comprender las reacciones humanas frente a los colores y, por ello, su investigación abre el inicio de la psicología moderna del color. Su trabajo ha sido matizado y complementado por los estudios subsiguientes, pero nunca rebatido. Gran parte de sus aportaciones siguen vigentes hoy día.

Los ambientes que delimitan el entorno, el cromatismo con el que se ideó el film, forman el discurso coadyuvante en la película. Se trata de conseguir transmitir una serie de sensaciones perceptivas en el contexto visual de la narración. Además de ello, como veremos, el cromatismo realiza un aporte en el campo del suspense, entendiendo éste tal y como lo definió el maestro Hitchcock: “la dramatización del material narrativo de un film o, mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas” (Truffaut 1966: 17). El cromatismo de un film se nutre de toda la literatura psicológica sobre la teoría del color, puesto que “la propia naturaleza del color, como experiencia sensorial con un alto grado de subjetivismo, lo convierte en un instrumento privilegiado para soportar la estrategia simbólica” (Ruiz San Miguel 2008: 115).

Ya el precursor de la aplicación de la teoría del color a sus terapias psicológicas, el prestigioso investigador suizo Max Lüscher, advertía con su teoría del cromatismo que los colores ejercen una reacción de primer orden y son los principales causantes de toda una pléyade de diferentes funciones en la corteza cerebral, fruto todo ello del resultado del desarrollo evolutivo y el establecimiento de la norma por convención con respecto a lo que los colores nos evocan.

Si bien es cierto que en un primer momento podría pensarse que se trata de un ajuste a la tendencia estética del momento, un análisis exhaustivo de las consecuencias cromáticas en la industria cinematográfica nos revela que no se trata de una

“mera asunción de las inercias industriales cinematográficas del momento, como simple búsqueda del aumento de iconicidad del film: un uso más artístico, incluso pictórico, con la pretensión de evocar el colorido de algunos cuadros o escuela estéticas, o de recrear la atmósfera cromática de una época concreta; o un soporte adecuado para transmitir, sugerir y subrayar efectos determinados que tengan como consecuencia lograr consecuencias anímicas previsibles en el público” (Ruiz San Miguel 2008: 116)

sino que, como dirá el propio autor:

“[del cromatismo aplicado al cine] nos interesan sobre todo las convenciones perceptivas asociadas a los colores, así como las connotaciones emocionales y estéticas que se han ido estableciendo y estudiando, sobre todo en el ámbito de la cultura occidental y, especialmente, en la esfera del cristianismo católico” (Ruiz San Miguel 2008: 120).

Lüscher afirma que existen cuatro colores primarios psicológicos, los cuales se pueden dividir a su vez en dos pares: los colores heterónomos y los autónomos. En su teoría formula que la capacidad para distinguir los colores se debe al contraste, es decir, colores claros y colores oscuros.

Los colores heterónomos son, según su teoría, el azul y el amarillo, que representan en la cultura occidental la noche y el día respectivamente, de modo que hay un nexo invisible que, en la mente del receptor, asocia el azul con los valores más o menos colindantes al campo semántico de la tranquilidad, la paz, y la relajación. Del mismo modo, y siempre según esta teoría, el color amarillo representa una suerte de actividad enfática, alegría, acción.

Los colores autónomos, en el trabajo de Lüscher, serían el rojo y el verde: representan la actividad ataque-defensa de las leyes de la naturaleza y el universo y, en la traslación macro-micro de este razonamiento, vendrían a focalizarse también en el propio organismo. El rojo despierta acciones relativamente enfáticas e incluso

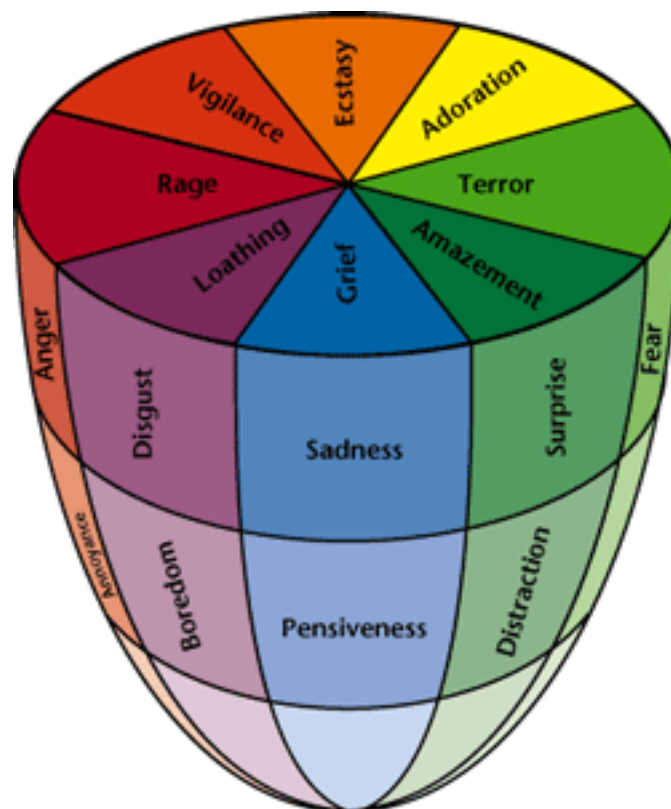
agresivas en el espectador.

Asimismo, es vital el trabajo de Robert Plutchik, médico y psicólogo que impartió docencia como profesor emérito en el Albert Einstein College y cuya principal contribución a la ciencia fue analizar las emociones humanas desde la psique del color: en sus estudios interrelaciona –desde un punto de vista psicológico y médico– los colores con las propias emociones humanas. Plutchik creó la llamada *rueda de las emociones* en el año de 1980. Consistía de ocho emociones básicas y ocho emociones avanzadas, cada una compuesta de dos emociones básicas. A saber:

Emoción básica	Opuesta básica	
1. Alegría	<i>Tristeza</i>	
2. Confianza	<i>Aversión</i>	
3. Miedo	<i>Ira</i>	
4. Sorpresa	<i>Anticipación</i>	
5. Tristeza	<i>Alegría</i>	
6. Aversión	<i>Confianza</i>	
7. Ira	<i>Miedo</i>	
8. Anticipación	<i>Sorpresa</i>	
Emociones avanzadas	Emociones básicas	Opuesta avanzada
Optimismo	Alegría + Anticipación	<i>Decepción</i>
Amor	Confianza + Alegría	<i>Remordimiento</i>
Sumisión	Miedo + Confianza	<i>Desprecio</i>
Susto	Sorpresa + Miedo	<i>Alevosía</i>

Decepción	Tristeza + Sorpresa	<i>Optimismo</i>
Remordimiento	Aversión + Tristeza	<i>Amor</i>
Desprecio	Ira + Aversión	<i>Sumisión</i>
Alevosía	Anticipación + Ira	<i>Susto</i>

El gráfico de los colores, en su visión 3D, queda tal que así¹³⁶:



¹³⁶ Tanto los gráficos como los diagramas están sacados de (Plutchik 2001: 249).

Plutchik lo explica así:

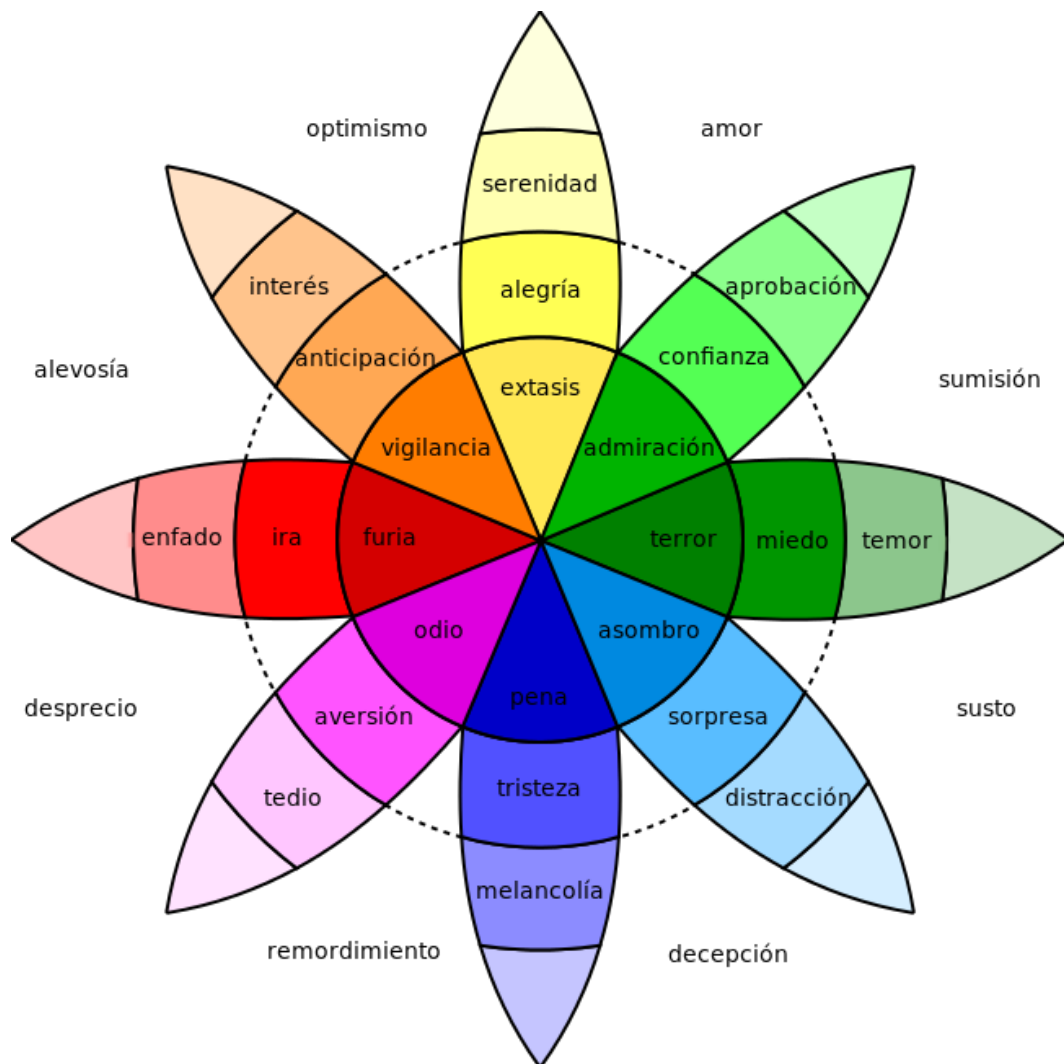
“En inglés, hay unos pocos cientos de palabras [del campo semántico de la] emoción, y tienden a caer en familias basadas en la similitud. He descubierto que las emociones primarias pueden ser conceptualizadas de una manera análoga a un color de ‘la rueda de las emociones’: los similares juntos y los opuestos separados 180 grados, al igual que los colores complementarios. Otras emociones son mezclas de las emociones primarias, al igual que algunos colores son primarios y otros realizados por mezcla de los colores primarios. Este modelo ‘circunflejo’ puede ser utilizado como una herramienta analítica sobre la personalidad, [por ello] la similitud entre los dos modelos es importante. He ampliado el modelo complejo de circunferencia [llevándolo a] una tercera dimensión, representando la intensidad de las emociones, de modo que el total de las emociones de ese modelo estructural tiene forma de cono”¹³⁷ (Plutchik 2001: 349).

Robert Plutchik fue, además, uno de los científicos que comienza primero a divulgar el término de “inteligencia emocional”, que luego otros como Daniel Goleman han matizado y extendido. Plutchik ha investigado los beneficios de conocer y aprehender las emociones humanas, así como a gestionar nuestras expresiones de las mismas. Al fin, todo ello redunda en la capacidad de autoconocimiento, la capacidad para sobreponerse a la adversidad y, finalmente, la capacidad de convencerse: de ser

¹³⁷ Traducción nuestra. Original: “In English there are a few hundred emotion words, and they tend to fall into families based on similarity. I have found that the primary emotions can be conceptualized in a fashion analogous to a color wheel—placing similar emotions close together and opposites 180 degrees apart, like complementary colors. Other emotions are mixtures of the primary emotions, just as some colors are primary and others made by mixing the primary colors. Such ‘circumplex’ modeling can be used as an analytical tool in understanding personality as well, and the similarity between the two models is important. I have extended the circumplex model into a third dimension, representing the intensity of emotions, so that the total so-called structural model of emotions is shaped like a cone”.

empáticos y tener capacidad de resiliencia con nosotros mismos y otros.

Las emociones son, desde el punto de vista psicológico, estados mentales que provocan ciertos cambios fisiológicos. Las ocho emociones primarias y las otras tantas secundarias que ya anticipamos en el diagrama anterior se complementan con esta otra representación cromática de sus investigaciones.



Adjuntamos la tabla de los colores y su traslación al campo de la ciencia psicológica (tomado de Plutchik 2001: 349).

1. ALEGRÍA

Intensidad: serenidad – alegría – éxtasis

Color: amarillo

Palabra clave: posesión

Función: reproducción; mantener y repetir

Definición: es un sentimiento afectivo, de breve duración, que provoca sensación agradable. Se manifiesta por optimismo, triunfo y aumento de la energía.

Afrontamiento: ayuda a tener un humor estable, a recuperar el objeto perdido.

AMOR (emoción secundaria entre la alegría y la confianza)

2. CONFIANZA

Intensidad: aceptación – confianza – admiración

Color: verde claro

Palabra clave: amigo

Función: afiliación – apoyo mutuo

Definición: es aprender a vivir con nuestros errores y los ajenos, con el pasado, prevaleciendo los aspectos positivos por sobre los dolorosos.

Afrontamiento: facilita la participación en grupos. El tener amistades.

SUMISIÓN (emoción secundaria entre la confianza y el miedo)

3. MIEDO

Intensidad: aprensión – miedo – terror (pánico)

Color: verde oscuro

Palabra clave: peligro

Función: protección

Definición: sentimiento de inquietud causado por un peligro real o imaginado.

Afrontamiento: prepara al individuo para atacar o huir

SOBRECOGIMIENTO (CONSTERNACIÓN) (Emoción secundaria entre el miedo y la sorpresa)

4. SORPRESA

Intensidad: distracción – sorpresa – asombro

Color: celeste

Palabra clave: ¿qué es?

Función: orientación

Definición: alteración emocional que causa una cosa no prevista o esperada.

Asombro, desconcierto, sobresalto. Es transitorio.

Afrontamiento: facilita los procesos atencionales y las conductas exploratorias.

Ganar tiempo para orientarse.

DESAPROBACIÓN (Emoción secundaria entre la sorpresa y la tristeza)

5. TRISTEZA

Intensidad: aislamiento – tristeza – pesar (depresión)

Color: azul

Palabra clave: abandono

Función: reintegración

Definición: estado natural o accidental de aflicción, autocompasión, melancolía, desaliento, desesperanza, soledad, pena o duelo ante una pérdida.

Afrontamiento: permite asimilar eventos dañinos.

REMORDIMIENTO (emoción secundaria entre la tristeza y el disgusto)

6. DISGUSTO

Intensidad: aburrimiento – disgusto – aborrecimiento (asco)

Color: violeta

Palabra clave: veneno

Función: rechazo (expulsión del veneno)

Definición: es la repugnancia producida por algo que incita al vómito. Es desagradable y aversivo.

Afrontamiento: aleja al individuo de un estímulo que puede ser dañino (protección).

DESPRECIO (emoción secundaria entre el disgusto y el enfado)

7. ENFADO

Intensidad: molestia – enfado – ira

Color: rojo

Palabra clave: enemigo

Función: destrucción del peligro

Definición: sentimiento de enfado, de fastidio, molestia, furia, hostilidad, odio.

Afrontamiento: ayuda a aparentar fortalezas. Nos conduce a hablar. Conducta de ataque.

AGRESIVIDAD (emoción secundaria entre el enfado y la anticipación)

8. ANTICIPACIÓN (Expectativa)

Intensidad: interés – expectativa – alerta

Color: naranja

Palabra clave: examinación

Función: exploración

Definición: búsqueda de respuestas, recursos o alternativas para enfrentar conflictos emocionales o amenazas, internas o externas.

Afrontamiento: lleva a la búsqueda de respuestas realistas, de soluciones alternativas (trazar mapas). Permite conocer nuevos territorios.

OPTIMISMO (emoción secundaria entre la anticipación y la alegría)

No obstante, el propio Plutchik puntualiza:

“La noción de un modelo circunflejo no es mi invención, ni es nueva. El

psicólogo social William McDougall señaló el paralelismo que hay entre las emociones y colores en 1921, escribiendo que ‘las sensaciones de color presentes, al igual que las emociones, un tiempo indefinidamente gran variedad de calidades sombra a uno en el otro por gradientes imperceptibles...’. El primer modelo circunplejo fue desarrollado en la Universidad de Brown por el psicólogo Harold Schlosberg en 1941, solicitando a [voluntarios] participantes en una investigación en que analizaban las emociones que éstos sentían como consecuencias de las imágenes de la expresión facial mostradas. Schlosberg añadió la dimensión de intensidad a su modelo. Mi propio modelo fue propuesto en 1958, cuando sugerí ocho emociones bipolares básicas: alegría frente a la tristeza, la ira contra el miedo, la aceptación frente a disgusto y sorpresa frente a la expectativa” (Plutchik 2001: 349)¹³⁸.

Así las cosas, podemos aplicar estas consideraciones previas a la tríada de los colores básicos RGB en el uso del cromatismo de cine actual, es decir: el etalonaje digital que realizaba antes el etalonador y ahora el colorista en acabado *red* (rojo), *green* (verde) y *blue* (azul).

Aunque podríamos hablar de cientos de ejemplos en la más variada filmografía de los principales autores cinematográficos del mundo, baste el ejemplo del film primerizo del vasco Julio Medem *Tierra* (España, 1996) o, por poner un ejemplo en el *blockbuster* del Hollywood más reciente, la más que comercial *Mad Max: furia en la carretera* (Australia, 2015). En ambos films el color rojo es un protagonista más de la cinta: sin él, obviamente, el discurso audiovisual sería diferente. En el caso del film del director vasco el color es radicalmente importante. Su ópera prima fue un

¹³⁸ Traducción nuestra. Original: “The notion of a circumplex model is not my invention, nor is it new. Social psychologist William McDougall noted the parallel between emotions and colors in 1921, writing that ‘the color sensations present, like the emotions, an indefinitely great variety of qualities shading into one another by imperceptible gradients...’. The first circumplex model was one developed by Brown University psychologist Harold Schlosberg in 1941, after he had asked research participants to judge the emotions posed in a standard set of pictures of facial expression. Schlosberg added the intensity dimension to his model. My own model was proposed in 1958, when I suggested eight basic bipolar emotions: *joy* versus *sorrow*, *anger* versus *fear*, *acceptance* versus *disgust* and *surprise* versus *expectancy*”.

film sobre la guerra carlista en Euskal Herria llamada *Vacas* (1992). Fue un film nada urbanita y, de hecho, marcó tendencia dentro del cine de autor de la época:

“En el último período a tratar [...] hay una serie de filmes más preocupados quizás por el ambiente urbano que por la naturaleza pura, si bien, hay una filmografía que presenta el mundo rural, como un refugio [...] o como un lugar para buscar una relación más interna con uno mismo, incluso a veces llegando a una estética mágica, caso de *Vacas* (Medem, 1992)” (Ovies 2007: 805).



Fotograma de *Tierra*. (Julio Medem, 1996)

En *Vacas* la tonalidad general era ligeramente verde (una historia de amor ambientada en los naturales parajes vascos). Julio Medem rodó el film de transición *La ardilla roja* (1994). Pero será esta otra cinta, *Tierra*, la que supone un punto y aparte en su filmografía. Consigue un acercamiento a la psique de varios de los habitantes del entorno

vasco: todo visto a través de los ojos flemáticos de su protagonista (interpretado por el actor, también vasco, Carmelo Gómez). Todo en *Tierra* tiene la tonalidad rojiza del terruño del Euskadi más “profundo”. Además de jugar con los colores de la propia ikurriña en esta trilogía inicial, en *Tierra* adquiere un discurso denotativo que contribuye a configurar cierto ecosistema cromático que, ciertamente, se vuelve un personaje coadyuvante más en la propia trama. Secarrales densos de un calor de agosto bajo cuyo sol los personajes son meros títeres al antojo febril del entorno. El propio Medem volverá a recurrir al cromatismo como un personaje más en las formidables *Los amantes del círculo polar* (1998) y *Lucía y el sexo* (2001).

Dentro del uso del color rojo, y por elegir otro ejemplo diametralmente opuesto, podríamos hablar de uno de los últimos éxitos del *blockbuster* hollywoodiense: un

remake realizado por el director australiano George Miller de una obra de 1979, *Mad Max: Fury Road* (*Mad Max: furia en la carretera* en español), estrenada en las pantallas en 2015. Si bien la cinta original –llamada simplemente *Mad Max* y consistente en una *road movie* ambientada en un mundo post apocalíptico– tenía un tímido viraje al celeste, este *remake* tiene una tonalidad absolutamente rojiza. Ese color, en un film abiertamente violento y donde la estética *trash* juega un papel fundamental, no puede pretender otra cosa que la de emplazarnos, también desde el ámbito de la connotación, en un entorno de destrucción generalizada, con un sol abrasador y una calamidad humana manifiesta (todos los personajes presentan una estética del horror consistente en amputaciones de todo tipo, muñones, heridas, cicatrices y todas las abominaciones performativas en lo corporal). El rojo es aquí un elemento constante que contribuye a cosificar aún más todo lo que vemos en pantalla. Ciertamente, como ya se apuntaba antes, el cristianismo cambió ese entorno cromático del imaginario social, ya que en el mundo romano la muerte era representada como un lago enorme y helado, con una parca azul grisácea que venía a recoger a las almas a las que les tocaba transitar a la otra vida, escenificada en la otra orilla. Es con el cristianismo que la muerte pasa a ser roja: es la rojez del infierno y de la justicia eterna del santo creador. Los pecadores no irán al fondo de un lago azul, sino que irán a un infierno rojo de llamas y fuego. Esta última es la visión que aún hoy tenemos de la muerte en Occidente.



Fotograma de *Mad Max: Fury Road* (*Mad Max: furia en la carretera* en español). (George Miller, 2015)

Eva Heller, en su estudio, afirma que:

“El rojo es un color masculino, y esto se muestra en muchos significados. Goethe lo llamó el ‘rey de los colores’ –no la “reina” [“color” en alemán (*Farbe*) es femenino]–. El rojo masculino es el color de la fuerza, la actividad y la agresividad. Es el polo opuesto al pasivo, suave azul y al inocente blanco. El fuego es masculino, el agua femenina. Rojo es el color de Cristo, azul el de María. También en China es el rojo uno de los colores masculinos; los femeninos son allí el blanco y el negro. El rojo puede ser, incluso, el opuesto masculino del amarillo: en los frescos egipcios, las mujeres tienen la piel amarilla, y los hombres roja” (Heller 2004: 57).

Eric Whipp, jefe de coloristas del film *Mad Max: Fury Road*, afirmaba:

“George Miller [el director] ha estado observando durante 30 años otras películas post-apocalípticas y se dio cuenta de que todas ellas utilizan el mismo aspecto blanquecino y desaturado. Sabíamos que no queríamos hacer otra película como esa, así que tuvimos que encontrar una manera de hacer que fuera saturada y rica cromáticamente¹³⁹ [...]. El cerebro humano se centra alrededor del 80% de atención en los ojos de un personaje, así que quería asegurarse [el director] de que [esas áreas] estaban más claras y vivas en cada toma¹⁴⁰” (Whipp 2016).

Con respecto al cromatismo excesivo del film, es netamente intencionado y responde, además, a la lógica que hemos expuesto en este mismo epígrafe, a saber: dado que la localización del film es en un único emplazamiento, a los pocos minutos de visionado de la cinta el espectador estaría cansado y le costaría concentrarse en la

¹³⁹ Traducción nuestra. Original: “George has been watching 30 years of other post-apocalyptic films and noticed that they all use the same bleached and desaturated look. We knew we didn't want to make yet another film like that, so we had to find a way to make it saturated and rich”.

¹⁴⁰ Traducción nuestra. Original: “The human brain focuses about 80% attention on a character's eyes, so we wanted make sure they were clear and vivid in every shot”.

narración de la trama. La expresión colorista era, para los estudios, una baza a su favor que debían explotar. En palabras del propio Whipp:

“Debido a que la película tiene lugar principalmente en una carretera del desierto, sabíamos que podía resultar visualmente aburrida muy rápidamente. Esa es otra razón para ir con una rica paleta de colores. La observación de dos horas de tonos saturados de desierto sería aburrida. Una vez hubo un primer corte de la película, nos fijamos en las escenas y vimos cómo podríamos romper los elementos visuales para crear un poco de variedad en la apariencia y también la manera de diferenciar los paisajes y puntos de la historia. Cada vez que trabajé en una toma, me decía a mí mismo ‘que se vea como una novela gráfica’”¹⁴¹ (Whipp 2016).



“Para esta escena, queríamos romper con los cielos azules estándar que habíamos visto en las otras tomas de acción anteriormente. En lugar de ello, hemos virado todos los cielos en la paleta de color a un cielo

¹⁴¹ Traducción nuestra. Original: “Because the film mostly takes place out on the desert road, we knew it could get visually boring very quickly. Which is again the reason for going with a rich colourful palette. Watching 2 hours of desaturated desert tones would be dull. Once there was a rough cut of the film, we looked at the scenes and worked out how we could break up the visuals to create some variety in looks and also how to differentiate the landscapes and story points. Every time I worked on a shot, I kept saying to myself ‘make it look like a graphic novel’”.

ligeramente [rojo] de tempestad. Los personajes se encienden a pleno sol, pero hay un ambiente de tormenta detrás de ellos. La idea detrás de esto era crear un estado de ánimo en el que no estar seguro de si va a hacer buen tiempo o va a ser un día de mal tiempo. Ayuda a crear una emoción con el público que se complementa con la historia [del personaje protagonista] de que [duda de si] su plan va a funcionar o no”¹⁴². (Whipp 2016).

Con respecto al color verde, siguiendo en la teoría Lüscher simboliza la evocación de los valores del liderazgo y la esperanza. Funciona también como un reactivo que disminuye la presión, representa la constancia de voluntad y, en última instancia, asocia el discurso audiovisual con los valores de la templanza y el equilibrio propios de la naturaleza más pura: de la esencia de lo natural que nos conecta con nuestro origen más primigenio. Es por ello que el verde es también asociado a menudo con los valores del autocontrol, así como de la fuerza de voluntad (esto es: la capacidad de proyectar tus propias aspiraciones sobre un contexto social de dificultad adaptativa) y, en definitiva, nos habla de una cierta la capacidad de disfrutar incluso en las situaciones desfavorables y no exentas de peligro. En el cine francés reciente tenemos un ejemplo muy gráfico en la magistral obra del director Jean-Pierre Jeunet, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), traducida al español simplemente como *Amélie*.

En la cinta, que bebe de cierta estética ya anunciada antes en el cine pero actualizada por el autor, observamos recursos visuales hasta entonces muy en los márgenes, como la aceleración de la velocidad de la cinta manteniendo un audio con función extra-diegética a velocidad normal (del clásico acordeón parisino, obra del genio Yann Tiersen), los *timelapses*, los efectos visuales cromáticos muy saturados, etc. Asimismo, el film también bebe de otros recursos narrativos que, si bien ya eran más

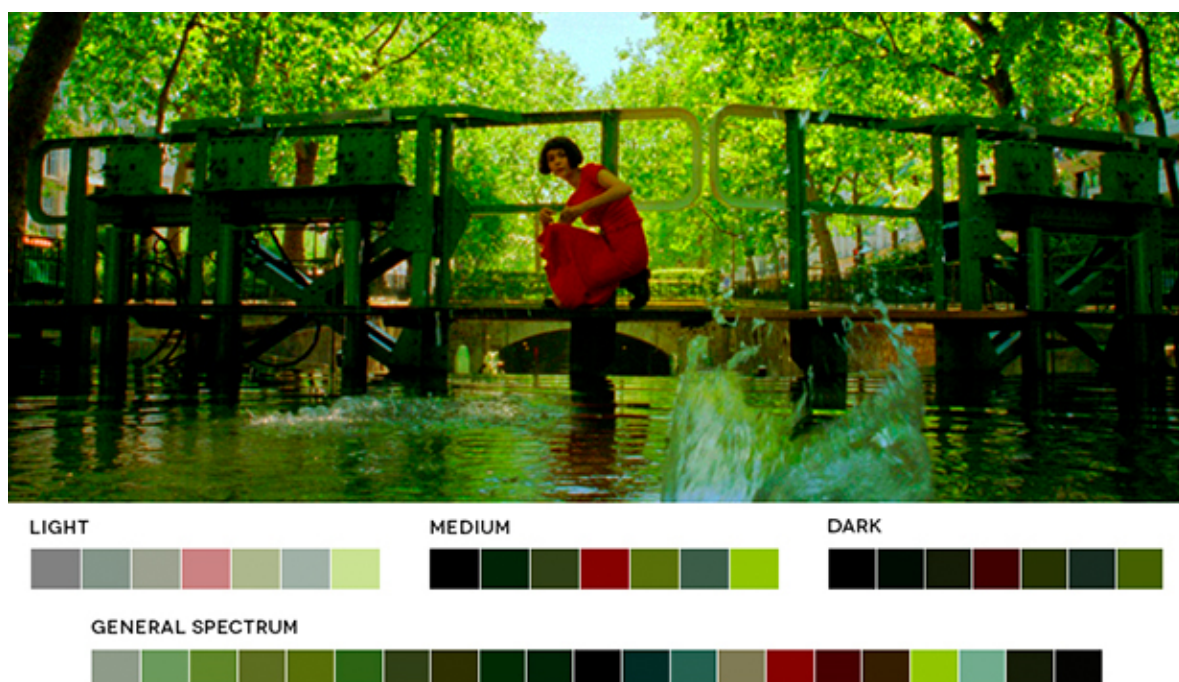
¹⁴² Traducción nuestra. Original: “for this scene, we wanted to break away from the standard blue skies that we had seen in the other action scenes previously. Instead, we changed all the skies in the colour suite to a slightly stormy looking sky. The characters are lit in full sunlight, but there's a stormy environment behind them. The idea behind this was to create a mood where you're not sure if it's going to be a nice day or a bad weather day. Helping to create an emotion with the audience that compliments the story of whether the plan will work or not”.

usados en la historia del cine, no puede decirse que sean tradicionales en modo alguno, como por ejemplo la no linealidad narrativa: no sólo *flashback* y *flashforward*, ya que además posee “las tomas congeladas ajustadas al futuro que, aunque escasas, justifican su utilidad en el hecho de adelantar al espectador el destino de la protagonista. Las del pasado funcionan como mecanismo para destapar el pasado y la nostalgia” (Parejo 2008: 55). También hace uso de otros recursos, como los cuadros que cobran vida, la fotografía como hilo conductor entre los protagonistas, el cambio de registro en el estatuto fotográfico, etc. La cinta es la historia del personaje Amélie Poulain, una parisina camarera que vive en Montmartre y que ha tenido una infancia peculiar: no fue al colegio por tener una enfermedad que luego resultó no ser tal, siempre tuvo una vida poco social y centrada en su propio universo interior, todo lo cual unido a un padre muy particular y el recuerdo de su madre que murió siendo ella aún niña. El día que las noticias comunican al mundo que ha muerto en un accidente en París Lady Di ella, sorprendida al escucharlo de fondo en el televisor de su casa, deja caer una pelota que, a su vez, impacta contra un falso rodapié que se descuelga y deja entrever una caja de latón con cromos y juguetes que algún niño escondió ahí 40 años antes. Descubre dentro de la lata el nombre del niño y, listín telefónico en ristre, localiza a su propietario y se la entrega: es el día que Amélie decide que quiere hacer lo posible por mejorar la felicidad de las personas a su alrededor.

Con este argumento fantasioso y que tiene mucho de comedia romántica con tintes épicos, la tonalidad verdosa es una constante en toda la obra. “El verde es más que un color; el verde es la quintaesencia de la naturaleza; es una ideología, un estilo de vida: es conciencia medioambiental, amor a la naturaleza y, al mismo tiempo, rechazo de una sociedad dominada por la tecnología” (Heller 2004: 105). Representa, en toda la cultura accidental, la constancia de voluntad y es un color concéntrico, hasta cierto punto pasivo, sin duda defensivo, siempre autónomo, cauteloso, con ciertos niveles de posesión, y siempre inmutable.

Sus aspectos afectivos asociados serían, por tanto, la persistencia, la autoafirmación, el liderazgo y, por encima de todo, la autoestima. Estas son todas características sin duda asociadas a la psique del personaje de Amélie y que, junto con la trama

narrativa, contribuyen a llevar de la mano al receptor por un universo a ratos onírico a ratos fantásticos, donde el color, más que protagonista absoluto, es, digamos, un colaborador necesario y sutil que, no obstante, refuerza el discurso –muy personal, muy rotundo– de la ya famosa obra de Jean-Pierre Jeunet.



Todas las imágenes analizadas pertenecen al trabajo del colorista digital Roxy Radulescu. Consultable en moviesincolor.com

El famoso etalonador digital americano Richard Lackey¹⁴³ afirma que él resuelve

todos los trabajos cinematográficos de colorista trabajando con cinco esquemas de color, cada uno de los cuales evoca un estado psicológico diferente en los receptores. Lackey habla de colores complementarios cuando la dominante de

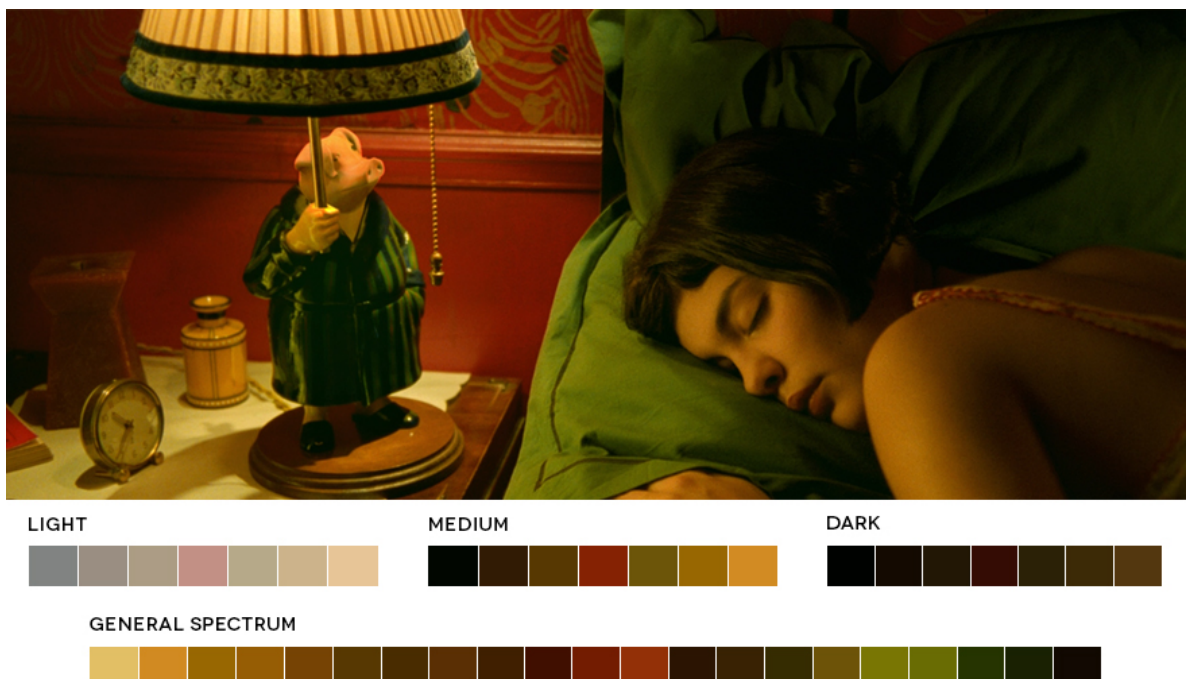


relacionados.

idos por ser muy divulgador de la conversión a digital. del famoso portal especializado en cine digital consultarse además éste y otros muchos artículos

color corresponde a dos tonos opuestos en la rueda de color. Sería el resultado que muestra el gráfico adjunto. Al abarcar una amplitud tonal semejante, dicho esquema potencia el contraste de manera evidente. Siguiendo con el ejemplo del film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) podemos observar cómo la dominante tienden a ser, junto al color verde anteriormente anunciado, rescoldos de un color rojo muy acusado.

El color rojo, aun cuando éste aparece absolutamente envuelto en un tono verde global en el filme que nos ocupa, representa “la fuerza de voluntad, autónomo, locomotor, competitivo, eficiente. Sus aspectos afectivos son la apetencia, excitabilidad, autoridad y la sexualidad”¹⁴⁴. Al fin, los rojos representan la actividad, las iniciativas y reacciones ante los diversos desafíos.



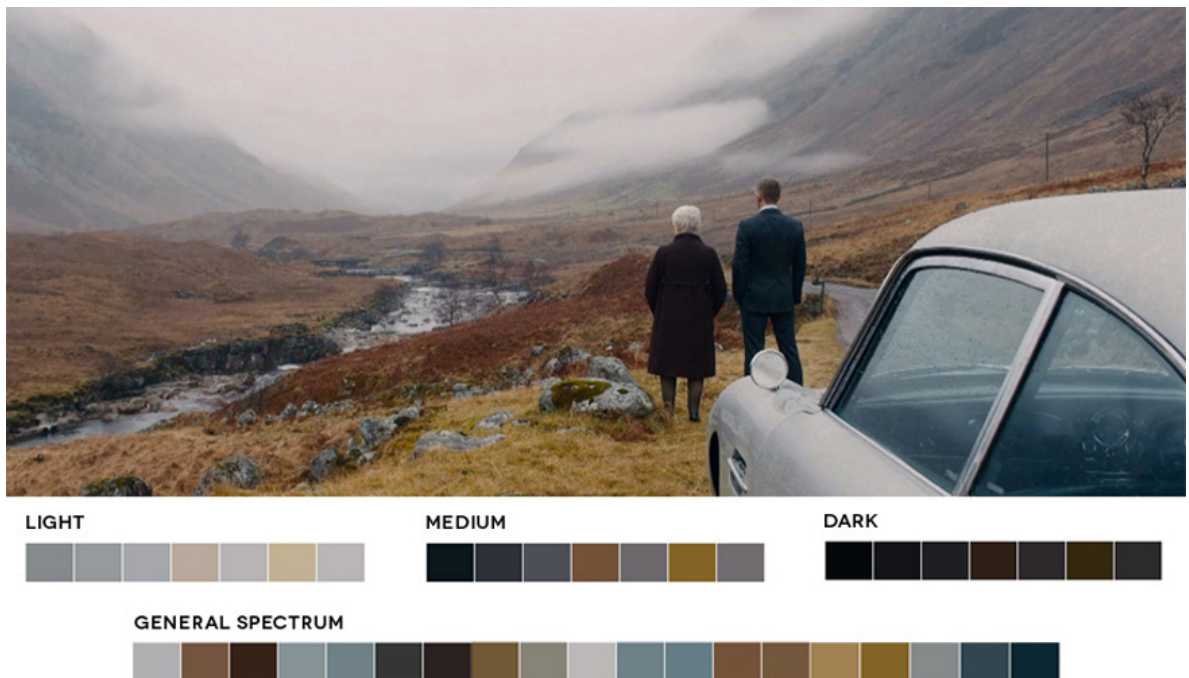
No por casualidad en el film el rojo y el verde son los tonos dominantes, y su uso responde no sólo a los motivos antes expuestos, sino que, antes al contrario, se da una relación intrínseca entre ambos colores, una unión material e indisoluble: debido

¹⁴⁴ Extraído de *El Club de Videógrafos (Hipertextual)*. Los autores son Giovanna Sarabia Pureco y Diego Sánchez Montes de Oca, y sus publicaciones pueden encontrarse en el repositorio digital <http://cinemcl.blogspot.com.es/>

a que la “percepción del rojo y la del verde están unidas, y cuando el ojo se concentra largo tiempo en el rojo, al cesar el estímulo rojo reacciona viendo la misma figura, pero en verde” (Heller 2004: 78).

Siguiendo el diagrama del cromatismo como recurso cinematográfico del emplazamiento, hay un ejemplo de azul grisáceo muy palpable en la penúltima entrega de la saga de 007, *Skyfall* (Sam Mendes, UK, 2012) en que, ciertamente, este cromatismo enlaza con el ambiente habitual de las islas británicas y, por extensión, sitúa el tono de las hazañas del espía más famoso de la historia de la cinematografía.

Toda la temperatura de color de la cinta transcurre entre los diferentes tonos de azul y gris, es lo que Heller llama “el gris ennoblecido [porque] el gris brillante suele denominarse ‘plateado’ porque así se le ennoblece. Los peleteros llaman al zorro gris ‘zorro plateado’” (Heller 2004: 250).



El film *Skyfall* es un *blockbuster* británico con participación de toda la maquinaria de Hollywood (su presupuesto, de 200 millones de dólares, nos hace suponer que la importancia de estas cintas del mítico agente 007 es estratégica para el sector). El

film está escrito por John Logan y Neal Purvis –que continúan el argumento de Robert Wade y los personajes creados por escritor (y también espía del MI6) Ian Fleming–. En la historia que se narra, la lealtad de Bond hacia el personaje de M será puesta a prueba cuando el pasado de ésta vuelve para atormentarla en un contexto, además, de atentados contra buen aparte de los edificios institucionales del Ministerio del Interior británico y muy específicamente del MI6. Esto, sumado a que la identidad de varios agentes secretos (de misión en distintos puntos del planeta) es revelada (poniendo por tanto en peligro la seguridad de ellos mismos y de la propia agencia), hace que el emplazamiento del propio MI6 cambie de lugar. Paralelamente, el nuevo presidente del Comité de Inteligencia y Seguridad amenaza las operaciones del propio 007.

El tono del film, tras la fallida *Quantum of Solace* (Marc Forster, 2008) es de un evidente cambio de ciclo. Al calor de los acontecimientos de la propia sociedad, el cine de acción de franquicias tan *mainstream* como la propia saga de 007 debe también hacerse eco de los cambios que se producen en el subconsciente colectivo. El viejo modelo de superhéroe férreo que opera por encima del bien y del mal ya no tiene cabida en una cultura audiovisual que (como reflejo de la propia sociedad) cada vez tiende más al subjetivismo narrativo como reflejo de la propia cotidianeidad. Se busca ahora a un superhéroe con dudas, que sea capaz de analizar los propios defectos que el *establishment* alberga en su seno y que, lejos de justificarlo, busca



cómo luchar contra las injusticias del sistema “dentro” del propio sistema. El film *Skyfall* es también un viaje al interior de la psicología de un agente, 007, que, como afirma Ángel Quintana, fue reclutado de huérfano: “Bond también fue niño” (Quintana Morraja, 2012: 50) y que siente que ha arriesgado su vida en incontables ocasiones para servir a la Reina de Inglaterra. Y tras ese recorrido vital, entiende que las contradicciones del propio sistema le hacen sentirse excluido del mismo. Bond, en tanto actante, es un personaje que ha asesinado, matado y ejecutado por y para la Corona del Reino Unido y que, sin embargo, ahora se pregunta si tal sacrificio valió la pena. Y ello se traduce y se trasluce en una gama cromática que entronca con los estudios sobre la psicología del color.

Todo el film tiene ese discurso psicológico, sombrío, cuasi de tempo muerto en que buena parte de las bases del nuevo 007 se asientan. Los tonos cromáticos de la cinta, por extensión, son reflejo de ese discurso sombrío y oscuro, introspectivo y de cambio de ciclo. No decimos de que en esta cinta el color tenga una presencia abrumadora (como en *Amélie*), pues en esta otra cinta es más bien una lluvia de fondo, pero que como tal contribuye a crear el microclima propicio: un entorno en que el color, más que denotar, connota, y más que a hacer juicios analíticos, contribuye a percibir cierto tono a través de los sentidos, ya que “ocurre con los sentidos lo mismo que con los colores. Una sensación siempre es al ciento por ciento, y un color siempre es color al ciento por ciento. Pero la relación entre los componentes de la sensación de color pueden diferir hasta el infinito” (McLuhag 1996: 64).

Dado que los tonos azules se corresponden a los sentimientos (esto es: el mundo pasional de las emociones), también a las relaciones sentimentales –ya sean de amistad o amorosas– están incluidas en el entorno. Es el color del torbellino psicológico que, en esta entrega, representa el personaje de Bond. Asimismo, también en el diagrama observamos ciertos tonos de verdes que, por otro lado, son insolubles de los planos de la Escocia donde se ambienta el desenlace de la acción de la narrativa de *Skyfall*. Ese muestrario de tonos verdes representan el autocontrol, así como la fuerza de voluntad del personaje para emprender su cruzada contra los enemigos de su patria (la interior y la exterior) y, en definitiva, representa también la

capacidad de gozo fruto de la aceptación del propio devenir nietzscheano: se trata del hombre que disfruta con la profundidad de sentimiento y, en tanto color concéntrico, es una evocación a lo pasivo, asociativo, perceptivo y unificador. Sus aspectos afectivos son la tranquilidad, satisfacción, ternura, amor y afecto.

5.1.3.2 Unidad de segmentación filmica. Implicaciones y dimensión social de la reconversión digital

Para afrontar con éxito el análisis textual ineludible en el presente trabajo, consideramos imprescindible fijar con rigurosidad todos los conceptos que vamos a manejar en una formulación de la continuidad filmica. Sus limitaciones y las posibilidades técnicas permiten articular distintos tipos de emplazamiento, tanto en el receptor, que se enfrenta a distintos tipos de experiencia, como al creador, que puede utilizar distintas técnicas creativas.

El hecho cinematográfico es sin duda uno de los inventos que han marcado la cultura humana, así como la civilización misma. Nacido del ansia de hacer eterno lo efímero, y como un hermano mayor de la fotografía, se estandarizó como registro:

“En las sociedades occidentales en un momento culminante del proyecto moderno, ha evolucionado a lo largo de una centuria con tal diversidad y pluralidad de representaciones, estilos, géneros, estéticas y contenidos, que cualquier generalización corre el riesgo de ser una especulación vacía” (Vázquez Medel 2004c: 157).

Y, ciertamente, a partir de la Segunda Guerra Mundial el cine experimenta un desarrollo inimaginable apenas unos años antes. Se erige en el vehículo natural para la difusión de los valores y el sistema socioeconómico capitalista occidental y, al calor de eso, se constituye también como industria. Esta nueva industria cultural creativa cinematográfica tiene en el Hollywood, la Cinecittà y el Pathè de los 50 y en adelante sus grandes focos de producción de iconografía, hoy ya históricos.

Paralelamente al desarrollo industrial, se desarrolla también la teoría de la técnica (literaria, narrativa, discursiva e incluso tecnológica) y, al calor de ello, han ido desarrollándose aspectos tangenciales

“como su relación con la realidad o su capacidad para construir ámbitos imaginarios; la importancia del desarrollo de un ‘lenguaje’ propio; su relación con la psicología (especialmente el psicoanálisis) o la sociología; la indagación de su propia dinámica interna de significación, en especial en relación con los procesos narrativos, la construcción de puntos de vista o las dinámicas de la enunciación; implicaciones políticas e ideológicas del hecho cinematográfico, cruzado por propuestas tan diversas en la comprensión de lo humano y su construcción social; relación de lo cinematográfico con las construcciones del género, el reflejo de diversas dinámicas culturales o civilizatorias” (Vázquez Medel 2004c: 158).

El cine, al tener un lenguaje audiovisual, no necesita –no al menos en su primer nivel de emplazamiento– del conocimiento lingüístico y léxico para *desencriptar* su cifrado. Aunque no es el motivo de nuestro trabajo reflexionar sobre el nacimiento de éste y su alambicamiento en el seno de los diversos movimientos sociales, sí podemos apenas apuntar que, como ya investigamos en su día, tanto la fotografía como su hermanastra mayor, el cine:

“rápidamente se extiende por todos los países en que está cada vez más presente el movimiento obrero, con toda su red de partidos políticos, sindicatos, organizaciones, grupos, revistas, editoriales, prensa obrera, etc. Así, cuando un obrero parisino ve una imagen de una larga cola para comprar pan en una panadería de Berlín, automáticamente se identifica con los sujetos de la foto, puesto que él también sufre esas mismas condiciones de vida. Ello, el mutuo reconocimiento de la clase trabajadora en un imaginario identitario global, transnacional, si se vertebra es, obviamente, un instrumento político: ni más ni menos que el acceso a lo que en la terminología marxista se denomina la *toma de conciencia de clase*” (Blanco 2011: 6).

De modo que es fácil deducir que sin el cine no existiría o, al menos, jamás se hubiera propagado como conocimos, el movimiento obrero. Y sin movimiento obrero la historia del siglo XIX y XX tal y como la conocemos sería bien distinta. Se

trata por tanto de un arma potentísima al servicio de los más variopintos intereses, casi siempre enfrentados entre sí.

“El film suele crear un espacio en el que se hace Imprescindible el análisis, la interpretación y la valoración por parte del espectador. Ciertamente, dependiendo de su competencia analítica, hermenéutica y axiológica, las propuestas del film pueden suplantar y crear sistemas de valores en la mente de los más jóvenes y, en general, de los menos capacitados culturalmente. Su influencia puede ser poderosa y no siempre positiva” (Vázquez Medel 2004c: 159).

Pero, más allá de sus implicaciones sociales, el cine es un instrumento que genera una cierta alteridad. Emparentado con la fotografía, pero con grandes diferencias entre ambos, porque en definitiva:

“El film (en sentido material: la película) es, desde luego, una colección de instantáneas, pero la utilización normal de ese film, la proyección, anula todas esas instantáneas, todos esos fotogramas, en favor de una sola imagen, en movimiento. El cine es, pues, por su mismo dispositivo, una negación de la técnica de la instantánea, del instante representativo. El instante sólo se produce en él según el modo de lo vivido, incesantemente rodeado de otros instantes” (Aumont 1992: 247).

5.1.3.3. Toma

La toma es la unidad de medida cinematográfica aplicable, además, a otros campos de la producción audiovisual. La identificamos como “un término que se aplica para designar la captación de imágenes por un medio técnico” (Fernández Díez y Martínez Abadía 1999: 29). Se trata, por tanto, del “registro de las imágenes durante un rodaje” (Magny 2005: 93), o bien, matizando este punto, “un solo registro” (Dancyger 1999: 366).

Se trata, por tanto, de una unidad, una parte, que al unirla con el resto conforma un todo: pero no es en modo alguno una unidad de segmentación de un film o documento audiovisual. Si así fuera no podría hablarse en modo alguno de “toma”,

sino más bien de un corte del total. El concepto de “toma” va, además, indisolublemente asociado a la obtención del material bruto antes de la edición, por tanto, siempre unido al rodaje y como unidad de fragmento que deberá posteriormente en la fase de postproducción ser ensamblado en la sala oscura del editor.

Además, dado que las “tomas” son siempre esbozos de lo que deberá convertirse a “plano” en la mesa de montaje, las “tomas” deben numerarse. Del mismo modo que cualquier científico enumera las pruebas que integran un ensayo clínico, las tomas van numeradas y a posteriori pasarán a perder su propio número cuando queden diluidas en el plano que puede, a su vez, contener una o varias tomas. Así las cosas, “en el rodaje, el plano es una entidad virtual que se materializa con la toma. Lo normal es que haya varias tomas de cada plano previsto” (Sánchez-Escalonilla 2003: 240). La numeración es algo obvio, dado que es prácticamente imposible obtener el resultado idóneo al primer intento. Algunos autores hablan de este hecho en la propia definición del término: “llamamos toma a la repetición de la filmación de un plano, un plano es repetido tantas veces como el director considere oportuno hasta obtener aquella toma que reúna las condiciones deseadas” (Del Val del Río 2002: 74).

Asimismo, la duración de la toma es susceptible de debate. Hay autores que entienden que la duración de la toma va desde la voz del director que ordena el “luces, cámara, acción” al “corten”. No obstante, nosotros proponemos una clasificación alternativa, dado que entendemos que el material de antes y después de dicha voz enfática del director sí tiene información epistemológica y, en ocasiones, incluso se usa el material para el rodaje (en los últimos tiempos con la proliferación de la multipantalla digital se están haciendo muy virales los vídeos promocionales basados en tomas falsas, muchas de las cuales son obtenidas en los márgenes cuando la toma ya no es tal). En ocasiones, el director es consciente de que esa toma ya no es válida, pero siguen rodando para poder luego entregar material sobrante a los editores que pueden, de la mano del equipo de marketing, usar parte de ese metraje no válido. Lo único cierto es que la toma nace por el accionamiento de un interruptor del propio dispositivo de filmación y se corta al pulsar ese mismo interruptor, o dicho de otro modo: la toma “es la parte de la acción filmada entre dos paradas

consecutivas de la cámara” (Castillo 2000: 11). Ese hecho material, físico, de la toma sólo será narrativo si así lo deciden en postproducción al usar parte de su extensión.

Asimismo, y dentro del marco que nos ocupa, sí debemos reseñar parte de la metodología que con la llegada del cine digital ha cambiado con respecto a cuando se filmaba en analógico. En primer lugar, las tomas en analógicas estaban supeditadas a la longitud de los rollos de película, de modo que si el número de tomas (bien por la complicación de ésta o bien por la falta de pericia de los integrantes en un rodaje) excedía del tiempo de exposición que poseía cada rollo, el rodaje debía pararse en un *break* (descanso) para enlatar el rollo expuesto (proceso complicado porque, al ser fotosensibles, una pequeña fracción de segundo de exposición a la luz estropearía todo el trabajo) y, posteriormente, *desenlatar*¹⁴⁵ otro rollo y montarlo sobre el chasis de la cámara.

Con la llegada de la tecnología digital y, con ella, el proceso de reconversión tecnológica objeto de este estudio, este proceso se ha informatizado. Aunque ya analizaremos técnicamente más adelante la tecnología que lo hace posible, sí conviene reflexionar sobre las implicaciones que ello supone. Actualmente ese proceso de cambio de soporte lo realiza el “data”. Se trata de un trabajador de la productora cuya ocupación es volcar los datos informáticos en un soporte de almacenamiento conectado a un ordenador. Desde la proliferación de los discos sólidos SSD y las lectoras con puerto *thunderbolt* 3.0, el proceso se realiza apenas en unos pocos minutos. Y dado que el soporte físico no es fotosensible, importan bien poco las condiciones lumínicas en las que el proceso tiene lugar.

La realidad es que con la nueva tecnología digital el proceso de cambiado de soporte se realiza en apenas un minuto (ciertamente el volcado completo de datos se demora algunos más, pero ya es un trabajo que el data realiza en el set de rodaje) y –salvo lluvia excesiva– las condiciones son intrascendentes.

¹⁴⁵ En el argot profesional era muy usado el término, ya que los rollos de 35mm de cine, al contrario que los fotográficos, venían en unas características latas redondas donde la cinta fotosensible venía enrollada. Asimismo, también los laboratorios al devolverla ya revelada y positivada solían entregarlas en sendas latas para su difusión y visionado profesional.

Asimismo, tampoco desde la perspectiva actoral se acomete igual el trabajo: la tecnología digital puede estar prácticamente ensamblando tomas seguidas, apenas con la orden del director. Esto es especialmente relevante en los plano-secuencia, donde no hay cabida para la pausa ni para la repetición parcial. La tecnología digital ha permitido toda una pléyade de movimientos de cámara y filmación de tomas que veremos más adelante.

Por último, la tecnología digital goza de la característica de la inmediatez. En la tecnología analógica lo filmado se podía ver, en el mejor de los casos, trascurridas 48 horas (tiempo en que los rollos se enviaban a los laboratorios, se revelaban, se positivaban, y se mandaban de vuelta por correo). La tecnología actual permite al director comprobar con exactitud informática lo filmado en tiempo real. Se ha ganado inmediatez. Poder ver lo grabado en el momento constituye un cambio de paradigma dentro del frenesí que todo rodaje supone. Ciertamente, aún en época analógica existía una tecnología capaz de visionar lo que se había grabado, pero era un visionado parcial, sin el acabado que el revelado fotoquímico dotaba a los rollos de 35mm. y, en cualquier caso, no podía verse “lo filmado”, sino más bien una emulación de lo rodado.

5.1.3.4. *La capa*

Una de las características de la cultura digital aplicada al mundo audiovisual es la aparición de los *layers*, comúnmente traducido al castellano como “capas”. Los *layers* o capas, sobre cuyo análisis no existe extensa literatura, han proliferado como parte del discurso audiovisual nativo digital. Si en el cine analógico su presencia quedaba restringida a los efectos especiales –casi siempre en cintas de ciencia ficción u otras como acción o aventuras–, no será hasta la proliferación del cine digital cuando podamos hablar de su “inclusión” normalizada dentro de la industria en la práctica totalidad de temáticas de cine. Conviene en este sentido no perder la perspectiva temporal, ya que la primera película española filmada en digital fue *Caótica Ana*, de Julio Medem, del año 2007, de modo que hablamos de una normalización que no tiene más de una década dentro de la industria española, y apenas un par de años en la andaluza. Por ello, la mejor definición de las capas es, a nuestro juicio, la que sigue:

“El texto filmico ya no se limita a la captación de imágenes y sonidos en la fase de rodaje o grabación, y, en menor medida, a la fase de finalización con el añadido de mezclas sonoras, títulos de crédito, etc., para disponer de materiales expresivos con los que construir relatos de ficción. La imagen de síntesis (no proveniente de referentes reales), los fragmentos infográficos (el diseño digital de caracteres), además de las sustancias tradicionales, pero bajo una perspectiva no unitaria (se recortan elementos de una toma, se filtran sonidos, etc.) y sobre todo, la composición simultánea o vertical de dichos materiales en un mismo encuadre, por su naturaleza física heterogénea, necesitan una unidad contenedor con la que poder operar a nivel práctico y analizar a nivel teórico. Esa unidad se ha definido, subrayando la importancia de esas composiciones en su conjunto, bajo el término general de *capa*” (Rajas Fernández 2008: 69).

Además, en lo referente a la naturaleza de las mismas, el citado autor propone su categorización en dos subgrupos, a saber: “Capas de elementos o sustancias expresivas reales y Capas de elementos o sustancias expresivas virtuales” (Rajas Fernández 2008: 70).

Las primeras comprenden lo que Joël Magny define como la toma de imágenes reales que es el “registro de imágenes con decorados y actores reales por oposición a las imágenes de animación o síntesis” (Magny 2005: 93). Esta clasificación englobaría a aquel metraje que combinara imagen real y *render* 3D, como por ejemplo todas las películas realizadas con el sistema de *Chroma Key*, casi siempre aplicado a los efectos especiales, pero no sólo (de *Avatar* a *La Isla Mínima* cuesta, hoy día, encontrar alguna producción que no tenga planos –a veces secuencias enteras– rodadas con *Croma Key*).

Las segundas, sin duda más heterogéneas, son aquéllas cuyo metraje es exclusivamente producto de software informático. De hecho, estamos en un momento de eclosión del cine de animación de base vectorial y *render* (sólo en el último lustro de años contamos con algunos de los films más taquilleros del mundo, como *Inside out*, *Toy Story 3*, *Wall-e*, *Up*, *Ratatoille*, *Shrek 3* y un largo etcétera).

Apenas un vistazo a la cartelera española al calor de estas líneas sirve para comprobar que casi la mitad de las películas que se exponen habitualmente en los cines son de animación. Asimismo, también son reseñables los films que, no siendo fruto de la metodología *render* 3D, son dibujos animados. La muy reconocida *Vals con Bashir* fue la parte más visible de una metodología que ya se popularizó en los años 90 con *Akira*. Actualmente es muy habitual encontrar obras fabricadas con dicha metodología en cartelera.

También deberíamos matizar que en los últimos años viene siendo tendencia dentro del *software* de edición un tipo de mecanismo que no funciona por capas (o *layers*), sino cuyo mecanismo de uso es por nodos: el ejemplo más claro es el *software* de retoque Davinci Resolve 12.5. En este trabajo abordaremos aspectos técnicos e implicaciones metodológicas de dicho funcionamiento, pero no son susceptibles de análisis en este epígrafe.

5.1.3.5 *El plano*

Sin duda, el plano es el epicentro de la lógica cinematográfica: el eje en torno al cual se vertebra su discurso y, por tanto, lo que le hace ser lo que es. A la lógica del plano se acerca desde la propia literatura cinematográfica (técnica audiovisual, producción, etc.) hasta el conjunto de ciencias sociales (semiótica, retórica, narratología, poética).

El plano, como unidad de medida cinematográfica, es ambiguo por definición. Su naturaleza es tan moldeable que podría tratarse de una equivalencia con respecto a un film (como la grabación con plano fijo de un discurso o un concierto), u otras propuestas en que apenas tres o cuatro planos bastarían para organizar una película o corto (como por ejemplo *The Kid*, 1921, obra del magistral Charles Chaplin) o, más usual, en los montajes contemporáneos en que los planos de un film se cuentan por miles. No obstante, deberíamos diferenciar, a su vez, entre plano de grabación en el rodaje y plano de montaje en la edición, como veremos posteriormente.

“Por todas estas razones –ambigüedad en el sentido mismo de la palabra, dificultades teóricas ligadas a todo desglose de un filme en unidades más pequeñas– la voz *plano* debe emplearse con precaución y evitarla

siempre que sea posible. Como mínimo, se debe ser consciente al emplearla de lo que abarca y de lo que oculta” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet 2002: 43).

Además, el plano cinematográfico guarda una profunda relación con el plano fotográfico. Comparten la nomenclatura en la denominación de sus ángulos, en la cercanía o no con el/los retratados, los grados en los ángulos de inclinación con el eje y hasta posee equivalencia en milímetros entre las lentes fotográficas y las lentes anamórficas del cine. Sin embargo, hay una diferencia de concepto entre ambos medios, entre ambos lenguajes: el movimiento. Frente a lo que pudiera pensarse, el cine no es, en modo alguno, una sucesión de fotografías que, hilvanadas, crean la ilusión del movimiento. El cine es en sí mismo movimiento. Cuando recordamos un film, no recordamos una instantánea concreta, más bien recordamos algún plano particular, o alguna secuencia del film. El movimiento es consustancial al medio:

“El cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo (o dieciocho, al comienzo). Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato. [...] el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto” (Deleuze 2003: 15).

Y sin embargo, aun dentro del propio medio cinematográfico (esto es, donde el plano debe tener una entidad propia más o menos establecida) se producen divergencias notables. Dichas situación la resume muy bien Castillo:

“Es importante distinguir entre los diversos significados que, en español, tiene la palabra ‘plano’ aplicada al cine o la televisión, además del reseñado. Si escuchamos a un operador de cámara o director de fotografía referirse ‘al plano’, probablemente esté hablando del encuadre (espacio), mientras que si lo hace un montador, se referirá a la acción que

transcurre entre dos cortes en el montaje (tiempo). El ‘plano’ (su duración) filmado por el cámara no es, por lo general, el mismo que montamos finalmente, ya que suele ser necesario, ‘afinarlo’” (Castillo 2000: 11).

Y en esa “afinación” de la que habla Castillo tiene también mucho que ver la nueva tecnología digital. Walter Murch describe sus reticencias por pasar de la máquina analógica de ensamblar los rollos analógicos a la tecnología digital, a la que, por motivos de salud de su hijo e imposibilidad de viajar lejos de éste, decide adentrarse para montar el film *The english patient* (*El paciente inglés*) de Anthony Minghella. A la postre, ese film será el primero montado digitalmente en la historia en ganar un Oscar al mejor montaje. En su obra *El momento del parpadeo* narra los pormenores de un editor analógico a la hora de adentrarse en el mundo de la informática aplicada a la edición digital. El director Minghella rodaba en Túnez y desde allí le enviaban a San Francisco los rollos que, una vez digitalizados, Murch ensamblaba en AVID. Leyéndolo queda patente cómo difiere mucho el plano físico real grabado en rodaje analógico del plano informático resultante de la digitalización y fruto de la edición en el ordenador. Ciertamente, Burch acierta de pleno cuando lo define así:

“Conviene distinguir entre los dos sentidos de la palabra ‘plano’, según se trate del rodaje o del montaje: en el primer caso, un plano está delimitado por dos detenciones de cámara; en el segundo, por dos cortes o cambios de plano. De hecho, serían precisas dos palabras, pero ninguna lengua las propone, que nosotros sepamos” (Burch 1998: 15).

Asimismo, la profundidad del debate entre ambos planos no ha hecho sino multiplicarse con la reconversión digital de la industria, ya que, como afirma Rajas: “con la irrupción de lo digital, estas discusiones se han enconado aún más, entre los que defienden una visión convencional de la unidad y los que pretenden adaptarla operativamente a la nueva realidad industrial y creativa” (Rajas Fernández 2008: 77). El propio Rajas acabará proponiendo la diferenciación de “plano de rodaje” vs. “plano de montaje” (Rajas Fernández 2008: 77).

No obstante, hay autores que prefieren una reflexión no desde la técnica sino más

bien desde la lógica de la narratología, a saber: “en vez de considerar el plano como fragmento rodado / montado de film, como pieza de fabricación del filme, tendremos que considerarlo como un bloque de espacio y de tiempo ficticio, construido por el filme” (Siety 2004: 16). Otros autores describen el concepto de manera más o menos matizada, pero encontramos otra voz interesante en Zúñiga, quien, desde una perspectiva filológica, afirma que “para expresar por medio de imágenes debemos recurrir a la gramática audiovisual, y el plano es la unidad básica de esta gramática. De esta forma, el plano es como la palabra de este lenguaje” (Zúñiga 1998: 114).

Sin embargo, y siguiendo ese enfoque filológico que abrió Zúñiga, del mismo modo que el lenguaje es innato en el ser humano (como dice Steven Pinker), “el plano es distinguido, discriminado, por el ojo del espectador, que es capaz de señalarlo y definir correctamente sus contornos” (Rajas Fernández 2008: 81).

Con todo, la definición sencilla que emplaza el uso con el entorno la aporta, a nuestro juicio, Suárez Gómez:

“El plano dentro del contexto cinematográfico hace referencia a la organización del espacio en función de los diferentes tamaños que puede ofrecer una imagen fílmica a nivel de lenguaje audiovisual (planos generales, medios, primeros, etc.). Por lo tanto el plano marca el espacio completo de la imagen cinematográfica, por lo que se identifica totalmente con ella y recibe el resto de elementos dentro de sí” (Suárez Gómez 2011: 70).

5.1.3.6. La textura

La “textura” en el cine bebe de la fotografía y del uso que ésta hace de las películas fotoquímicas para obtener la exposición fotosensible. Es, pues, en una gran mayoría de fabricantes, el mismo soporte físico con los mismos reveladores químicos tanto en cine como en fotografía. Si bien, al aplicarse a imágenes en movimiento, debemos matizar que la textura en cine es, si cabe, más trascendente. No sólo se trata una característica visual de la imagen, es más bien un recurso que entronca con su capacidad evocadora, en tanto generadora del efecto artificial de profundidad y

tridimensionalidad. Tradicionalmente se conseguía gracias al uso de diferentes emulsiones y tipos de películas o films. Pero también en esto la tecnología digital lo ha cambiado todo, dado que las cámaras digitales actuales están especialmente diseñadas para conseguir una determinada estética.

Rodrigo Prieto, director de fotografía de *Biutiful* (Alejandro Iñárritu, 2010) afirmaba que decidieron rodar ese film en analógico, usando película 500 ISO (el *stock* Kodak Vision2 500T) con un paso de forzado. El paso de forzado, al igual que en fotografía, dispara el grano y el contraste, además de proporcionar unos colores muy vivos, no lejos de los colores que en su día obtenían las diapositivas reveladas por el sistema R3.

Los productos fotoquímicos, al usarlos en el revelado con un paso de forzado, crean un agotamiento en los materiales de la película que se traducen en imágenes más contrastadas, con un color más subido de tono, más exótico, y con una oscuridad más negruzca (valga la redundancia). No obstante, como ya avanzamos antes, los nuevos *software* de edición, si la toma se obtuvo con gran calidad (formatos RAW o Apple Prores en 4:2:2 o superior), aplican unos *preset* que le confieren al archivo un acabado cuasi indistinguible del analógico. Usando unos algoritmos informáticos son capaces de emular el grano de película de 16mm, de 35mm, de 65 mm, incluso todo tipo de *forzados* y *subforzados*. En el campo de las texturas, muy concretamente, el universo de diferentes productos de *software* casi no tiene fin, y en la actualidad es un próspero negocio el programar *presets* que apliquen a un archivo informático las texturas de una película analógica:

“Las texturas buscarán un efecto más artificial o más orgánico. Las posibilidades que ofrece el software son inmensas: es frecuente diseñar texturas propias o aplicar como textura fotografías tomadas de materiales reales, incluso es posible mezclar en la misma producción distintas técnicas de texturizado, obteniendo resultados muy interesantes desde una perspectiva de la dirección artística” (Martín Núñez 2008: 438).

Del mismo modo que una fotografía vulgar a la que le aplicamos los pertinentes filtros de *software* (pongamos el ejemplo de la red social *Instagram*) adquiere interés

de inmediato, en el mundo de la postproducción ocurre algo igual con el uso de la iluminación y las texturas en su acabado.

Al fin, damos por buena la definición de Villafañe y Mínguez, que definen la textura del siguiente modo:

“Una textura es una agrupación de pautas situadas a igual o similar distancia unas de otras sobre un espacio bidimensional y, en ocasiones, con algo de relieve. Como elemento morfológico tiene una naturaleza plástica asociada, como ningún otro, a la superficie. En este sentido, frecuentemente es indisociable del plano y del color. La textura, además, puede tratarse de un elemento que depende de la vista o el tacto. En el caso de la cinematografía se estudia la textura en relación con sus características visuales. No obstante, las cualidades plásticas de la textura suelen confundirse con la materialidad de los elementos utilizados, por lo que los autores citados señalan que se trata de un elemento difícil de conceptualizar teóricamente. En este sentido, la función plástica de la textura es la de ‘sensibilizar superficies’” (Villafañe y Mínguez 2002: 126).

5.1.3.7. Representación espacial en fotografía y cinematografía

El cine, como la fotografía, sólo es la representación de la realidad en 2D: una imagen plana sin posibilidad de contener una dimensión espacial real. Sí que tiene, en cambio, una representación –muy lograda, por lo general– de las 3D gracias al campo, la perspectiva y la profundidad. Esos son los tres elementos que sirven para crear la ilusión de realidad 3D ofrecida por el cine. Pasamos a enumerarlos, aunque de manera sucinta, por ser aspectos básicos en la teoría cinematográfica y alejarse, además, de nuestro objeto de estudio. Sí nos quedamos con la frase de Goodman: “un artista puede escoger sus medios para expresar el movimiento, la intensidad de la luz, la calidad de atmósfera, la vibración del color, pero en cuanto desee representar correctamente el espacio deberá –todo el mundo se lo dirá– obedecer a las leyes de la perspectiva” (Goodman 1976: 28).

Con respecto al concepto de “campo” se identifica no con la realidad, sino más bien con una parte seleccionada de ésta: posee naturaleza icónica. O dicho de otro modo:

“el encuadre es el arte de seleccionar las partes de todo tipo que entran en un conjunto. Este conjunto es un sistema cerrado, relativo y artificialmente cerrado. [...] determina un fuera de campo, bien sea en la forma de un conjunto más vasto que lo prolonga, bien en la de un todo que lo integra (Deleuze 2003: 36).

Aquí Deleuze introduce un matiz que, además, es muy fotográfico: diferencia “encuadre” y “campo”. El concepto de “cuadro” es toda la superficie de la imagen: es un término heredado del arte pictórico ya sea analógico o digital (también en el diseño asistido por ordenador –Adobe Photoshop y otros– el concepto de “cuadro” delimita la extensión física de la tabula rasa sobre la cual se trabaja). Dicho “cuadro” posee características compositivas. En cambio “el campo” es lo que únicamente es visible en una pantalla de proyección cinematográfica para el espectador: es la selección final que el autor ha escogido para que divise el espectador: con sus recortes de imagen, sus juegos de plano –que pueden impedir o no que parte de la pantalla se vea–, etc. Es, en definitiva, lo que “está constituido por todo lo que el ojo divide en una pantalla” (Burch 2004: 26).

“El campo es, por lo tanto, el espacio delimitado ante el que se enfrenta el espectador. Tal y como señalaba Bazin, el cine es una “ventana abierta al mundo”. Espacio abierto y delimitado a su vez, es en este sentido que el campo es el lugar en el que se centra la investigación: lugar de aparición de las imágenes y la ilusión cinematográfica” (Suárez Gómez 2011: 71).

El “fuera de campo” es, por consiguiente, todo aquello que queda fuera de lo que delimita el propio campo. Villafañe y Mínguez lo llaman “espacio *off*” (Villafañe y Mínguez 2002: 185). Este otro concepto, el de “espacio *off*”, no es en absoluto algo secundario. No olvidemos que en narratología –ya se aplique ésta al lenguaje fotográfico, cinematográfico, o a cualquier otra rama artística– es tan importante lo que se cuenta como lo que no se cuenta: hay información tanto en la información

misma como en aquello que no está y que, sin embargo, posee la capacidad de la sugerencia y la alusión evocadora.

La perspectiva visual es la responsable directa de la falsa impresión de profundidad y, consecuentemente, del efecto 3D de todas las imágenes planas (bidimensionales) del cine y la fotografía. Las reglas ópticas y matemáticas, toda la ciencia de la perspectiva que los italianos artistas del Renacimiento —en especial sus pintores del Quattrocento— tanto perfeccionaron, es la encargada de “sumergirnos” en un mundo al otro lado de la “pantalla” y de darle, por tanto, veracidad y verosimilitud tanto al cinematógrafo como a la fotografía, siendo ambos meras imágenes planas impresas en un papel... o en una pantalla.

La “profundidad de campo” es el efecto derivado de la diafragmación de la lente (sea ésta fotográfica o cinematográfica —en cuyo caso su nombre es “lente anamórfica”—). Las lentes poseen en su interior unas “aspas” (llamadas técnicamente “laminillas”) que, al cerrarse o abrirse, dejan pasar más o menos luz. Ese tránsito de luz es, a su vez, compensado por el ISO de la película (en digital hay un software que lo emula) y el tiempo de exposición de la toma (tanto en fotografía como en cine): la combinación de estos tres elementos entre sí dará una u otra profundidad de campo. Las lentes muy luminosas son capaces de abrir mucho el diafragma (esas “laminillas” internas de la lente), lo cual se traduce en una luminosidad muy grande. En el cine, la construcción de las lentes las hace especialmente luminosas, siendo muy característico del medio la imagen muy diafragmada (esto es: un punto de interés a foco y el resto saturado lumínicamente, o “borroso” en el argot no profesional). Asimismo, la profundidad de campo va también relacionada con la distancia focal, ya que a menos milímetros en la lente, más distancia focal, y viceversa. De este modo, aun diafragmando mucho en un ojo de pez (digamos una lente de 8mm con un diafragma de f2.8) casi todo estará a foco y, al contrario, si montamos una lente teleobjetivo de, por ejemplo, 200mm, el enfoque será siempre muy crítico (aunque el diafragma esté muy cerrado, digamos a f22).

Por último, la exposición en la toma fotográfica o cinematográfica se mide en pasos. A saber:

- Pasos de diafragma: f1, f1.4, f1.8, f2, f2.8, f4, f5.6, f8, f11, f22, f32, f64.
- Pasos de obturador: B, 30", 15", 8", 4", 2", 1", 1/2, 1/4, 1/8, 1/15, 1/30, 1/60, 1/125, 1/250, 1/500, 1/1.000, 1/2.000, 1/4.000, 1/8000.
- Pasos de ISO: 25, 50, 100, 200, 400, 800, 1600, 3200, 6400, 12.800, 25.600, 51.200, 102.400.

La diferencia entre cada una de las cifras anteriores es un paso y, por tanto, la exposición será susceptible de ser compensada siempre que dicha compensación sea de 1=1, es decir: si quitamos un paso de luz cerrando el diafragma habremos de añadir un paso luz de velocidad (dando más exposición añadiendo un paso de velocidad) o de ISO (añadiendo un paso más de ISO). Si quitamos un paso de ISO habremos de añadir un paso de luz en la velocidad (un paso de velocidad más lenta) o de diafragma (un paso diafragma más abierto), y así sucesivamente.

En la tecnología digital el proceso guarda similitudes. Las lentes (ya sean anamórficas cinematográficas o fotográficas) son las mismas. El sistema de obturación es también idéntico, pero y, aquí sí encontramos una diferencia, ha desaparecido la película fotosensible y, obviamente, ha sido sustituida por un sensor informático que captura la luz.

En fotografía y cinematografía analógica, para trabajar con diferentes sensibilidades debíamos cambiar la película fotosensible que iba inserta en el chasis del cuerpo de cámara, o en su defecto forzar la película compensando luego ese desfase (nunca de más de uno o dos pasos) a la hora de revelar.

En cambio, en tecnología digital, basta con apretar un interruptor físico en el cuerpo de cámara para elegir la fotosensibilidad deseada. Evidentemente la situación no es tan simple. El proceso de digitalización ha sustituido el chasis de la película fotosensible por un sensor informático, sí, pero sólo un sensor. Por tanto, sólo dará una medición. Si quisiéramos varias mediciones deberíamos cambiar varias máquinas con varios sensores. Lo que realmente ocurre es que el fabricante monta un sistema informático con un único sensor que sólo es capaz de realizar mediciones lumínicas con una ISO, normalmente 200 ISO, y tras eso, vía software, prorratea la exposición forzando o subforzando la toma a la sensibilidad que le está ordenando la

cámara.

Por tanto, una de las características más intrínsecas al nuevo cine digital es la ausencia de grano y la reducción significativa de rango dinámico a la hora de la exposición de la luz. Si se pretende emular el grano (y el entorno analógico y artesanal que éste genera en el receptor) deberá ya por tanto lograrse mediante *software*, pasando del viejo laboratorista químico al ingeniero informático, del cuarto oscuro al cuarto de ordenadores.

5.1.4. La narración visual

El oficio de narrador es casi tan antiguo como la civilización misma. Ya en la era de nuestros antepasados podemos considerar que las pinturas rupestres son la primera muestra de una narración visual. Toda historia, al escribirse, narrarse o filmarse, debe tener una estructura –aún basada si así fuera en la desestructura– (con un principio y final, así como una suerte de sucesos en su trama). Esa estructura es la que mantiene coherencia en el relato que se despliega en el medio (o medios) en que se nos ofrece la narración.

Aunque el medio sea el texto, la película o el cómic, el esqueleto siempre debe vertebrar el relato. Si bien el estilo y la manera de contar pueden verse influenciadas por el medio, la historia en sí no necesariamente debería verse afectada. Se dan diversos condicionantes a la narración sobre los que reflexionaremos seguidamente.

5.1.4.1. *El espacio*

El espacio es uno de los componentes más importantes de una narración porque es, entre otros roles, el marco referencial en que se desarrolla el relato. Además puede (y de hecho debe) condicionar el desarrollo de dicho relato y tiene relación (más o menos estructurada) con los demás elementos de la historia.

El espacio se desarrolla alambicado en el propio soporte discursivo, y ello confiere la primera gran diferencia entre el espacio filmico y el literario: mientras que el relato literario se realiza con palabras, la narración cinematográfica se edifica en una suerte de interdependencia entre distintas ramas expresivas: imágenes fotográficas en

movimiento y/o fijas, notaciones gráficas y grafismo diverso, lenguaje verbal hablado, quinética y comunicación no verbal de los personajes, música y diseño de sonido (ruidos y/o silencios) y, por último, también los planos de cinematografía (dirección de fotografía) son vitales para que el espectador desarrolle una u otra relación con el espacio. No obstante:

“Esta agrupación de signos de distinto tipo –visuales y sonoros, verbales y no verbales, etc.– puede plantear ciertos problemas en el análisis del espacio narrativo fílmico, dada la complejidad de su soporte discursivo. En este aspecto, se aproxima el cine al teatro, donde también se establecen relaciones entre signos pertenecientes a distintos sistemas, que se combinan tanto simultánea como sucesivamente” (Neira Piñeiro 1999: 374).

La noción de espacio en el cine es siempre una realidad compleja, puesto que posee implicaciones tanto en el exterior como en el interior de la imagen cinematográfica. Asimismo, en tanto ejercicio comunicativo, cumple con la inclusión en el proceso de emisores y receptores, así como un canal, un contexto y un código. Como, además, lo abordaremos desde la perspectiva del emplazamiento lo haremos coincidir, por consiguiente, con las demás ramas de las ciencias sociales que permitan en desarrollo más transversal y aplicado.

El cine, como la fotografía o la literatura, nos permiten transportarnos a otros mundos diversos y, en ese viaje, se nos emplaza a una localización espacio-temporal concreta o ambigua: y ello independientemente de que, a posteriori, el receptor reconstruya la historia y ésta sea susceptible de aplicarse a otras latitudes y/o diferentes temporalidades. Pero el emplazamiento del espacio ya cuenta con una corriente analítica que viene desde la Grecia clásica.

“A lo largo del tiempo la *poética del espacio* se ha nutrido fundamentalmente de la tradición retórica y, por supuesto, de la creación literaria. En la presentación de la naturaleza se siguen los modelos de Homero, Virgilio y Ovidio, los cuales ejercerán gran influjo, primero en la poesía bucólico-amorosa y en la épica de la Edad Media y, después, en

el Renacimiento. Con todo, el interés por el espacio cuenta entre las preocupaciones importantes de la Retórica tanto en el discurso forense como en el epidíctico. El espacio aparece entre los *picos de cosa* como componente importante de la *narratio* al lado del tiempo. La intensidad de los ejercicios retóricos parece ser la principal responsable de la progresiva *estandarización* del espacio, cuya descripción terminará cristalizando dentro del ámbito literario en *los* tópicos del *bosque ideal* y del *locus amoenus* (cuyos componentes llegaron a fijarse con una precisión matemática)” (Garrido Domínguez 1996: 208).

El espacio y su concepto, además de en la literatura, también se abordó desde la filosofía clásica, vinculándolo al arte y, principalmente, con dos grandes corrientes contrapuestas de pensamiento. La primera de ellas, el platonismo, lo situaba lejos de esta realidad mundana que habitamos circunscribiéndolo al mundo suprasensible de las ideas y la idealización. El discípulo de Platón, Aristóteles, en cambio lo situaba en una esfera bien terrena y consideraba que el espacio físico y tangible era el lugar natural en que se encontraban todos los cuerpos materiales. El concepto del espacio tiene otro hito, sin duda, en el trabajo de Immanuel Kant, quien viene a decir que el espacio en realidad “no supone una propiedad de las cosas en sus relaciones, sino una magnitud que sirve de coordenada para situarlas, exactamente igual que ocurre con el tiempo” (Martínez García 2011: 61).

“Nos sabemos actantes de un conjunto de acciones que realizamos o padecemos en el espacio y el tiempo. Acciones que focalizamos desde el ‘lugar’ imaginario que ocupamos. Y que nos permiten entrar en la dialéctica de la acción discursiva. Para cada uno de nosotros, en última instancia, todos los relatos se refieren a la íntima unidad de nuestra conciencia” (Vázquez Medel 1996b: 67).

De modo que ese espacio (o “imaginario”) en que la historia se desarrolla debe ir germinando en la mente del espectador que, frecuentemente, lo reconstruye en una serie de subespacios bipolares definibles por tesis/antítesis: abierto *versus* cerrado, vertical *versus* horizontal, presencia *versus* ausencia, acción *versus* omisión, alto *versus* bajo, etc.

“Esta forma de articulación espacial del universo del relato, indicada ya por Lotman, es retomada y comentada también por Mieke Bal, que señala –siguiendo al primero– distintos tipos de oposiciones posibles (interior / exterior, arriba / abajo...) y los posibles significados que pueden adquirir. Según Bal, “cuando cabe relacionar varios lugares, ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas, el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración. Por ejemplo, alto-bajo, relacionado con favorable / desfavorable, afortunado / desafortunado [...]. Lejos-cerca, abierto-cerrado, finito-infinito, junto con conocido-desconocido, seguro-inseguro, asequible-inasequible son oposiciones que nos encontramos a menudo” (Neira Piñeiro 1999: 374).

Estos espacios, además, pasar a semiotizarse en la mente del receptor y, al igual que en el teatro, pasan a ser causa (y/o consecuencia) de la psicología de los personajes: ello es muy fácilmente comprobable en el teatro, donde con un escenario pequeño hay que trabajar en las connotaciones que cada escena imprime a los personajes. No es algo novedoso, ni es exclusivo del cine. Antes al contrario, la semiotización del escenario (antes incluso de existir la semiótica como herramienta analítica) ya existía en el teatro griego. No obstante, ahora, el cine, permite que dichos escenarios puedan llegar a ser prácticamente innumerables a lo largo del film y el desarrollo de éste.

Dentro de la teoría del espacio aplicada al cine, uno de los grandes hitos lo constituye el lingüista y estudioso ruso Mijaíl Bajtín¹⁴⁶, quien acuñará el término “cronotopo” (“cronos”: tiempo y “topos”: lugar) para rechazar la concepción kantiana de que

¹⁴⁶ Es inevitable reseñar aquí el libro que apareció en 2011 escrito por Jean-Paul Bronckart y Christian Bota, en que, con el sugerente título de *Bajtín desenmascarado. Historia de un mentiroso, una estafa y un delirio colectivo* argumentan que Bajtín distaba mucho de ser la eminencia que en él vio Occidente. Según estos autores, buena parte de sus escritos fueron obra de los autores Volóshinov y Medvédev, quienes también formaban parte del llamado *círculo de Medvédev*, círculo que, afirman los autores, en Occidente pasó a llamarse *círculo de Bajtín*. Algunos investigadores como De Vicente se suman a esta teoría con diversos artículos en que reflexionan, a raíz de las investigaciones de Bronckart y Bota, sobre los textos del propio Bajtín comparados –en estilo, escritura y conceptualmente– con las obras de Volóshinov y Medvédev. La explicación de este “ocultamiento” de la obra de Volóshinov y Medvédev y la ponderación de la de Bajtín sería, según los citados autores, estrictamente política. A saber: Bajtín era un cristiano desafecto al régimen soviético –purgado por ello con seis años en régimen de expatriado– y, en cambio, Volóshinov y Medvédev fueron dos escritores soviéticos muy bien considerados por el gobierno ruso. El mencionado artículo de De Vicente puede leerse en: <http://bit.ly/2bKEduS>

espacio y tiempo son inherentes a priori a la conciencia del sujeto. Le reconoce a Kant la necesidad de establecer categorizaciones del mundo para poder conocerlo, pero niega que dichas categorías tengan ningún tipo de dependencia de la conciencia. Bajtín cree que dicho “cronotopo” es generado por la materialidad del mundo. Así lo delimita en la definición que aporta el propio autor: “vamos a llamar ‘cronotopo (lo que en traducción literal significa ‘tiempo-espacio’) a la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín 1989: 237).

Por consiguiente, el espacio-tiempo es no tanto una coordenada concisa como un “lugar de emplazamiento” o, como Vázquez Medel apunta:

“El ser humano no puede experimentar su existencia fuera del espacio y del tiempo. Pero espacio y tiempo son categorías que vivimos no sólo en su objetividad, sino que quedan configuradas simbólicamente, transformadas en topicalizaciones, en marcadores cronológicos (en cronotopos). Espacio y tiempo se nos han de ofrecer, pues, *significativamente*. Al igual que nuestro acontecer se nos revela desde un dispositivo genético que hemos denominado ‘relatividad ontológica’, que actúa como fundamento de toda construcción narrativa” (Vázquez Medel 2008b: 2).

Siguiendo con Bajtín, Martínez García pone en valor la vigencia del análisis del espacio narrativo que hizo dicho autor,

“en el sentido de que le atribuye un valor configurativo de realidades. De él nos quedaremos con la idea de que espacio-tiempo caminan unidos – tal y como él definió la noción de cronotopo– ya que en todo texto narrativo se instaura un mundo posible, un universo imaginario poblado por seres que se desenvuelven en un determinado espacio temporal” (Martínez García 2011: 59).

Fonseca Aguilar relaciona, como aquí ya se ha sugerido, el espacio narrativo del teatro clásico aristotélico con su hijastro bastardo que es el cine. Al inicio de la

cinematografía el cine (por aquel entonces producto de un único camarógrafo que rodaba) y el teatro se parecían en esa concepción aristotélica de la realidad imitada. El cine, en esos primeros años, era una suerte de espectáculo destinado a mostrarse en barra de feriante, y no consistía en otra cosa que la proyección –a menudo sobre una sábana entre árboles, con nocturnidad– de escenas cotidianas de obreros saliendo de sus sucias industrias, peatones que transitan por las avenidas o calles surcadas de viejos automóviles que compartían calzada con burros, caballos, peatones, vendedores y todo tipo de jungla urbana de finales del siglo XIX. En ambos lugares el espectador –ya fuera espectador de la obra teatral o fuera mero espectador de lo filmado en el cine– apenas tenía una presencia contemplativa. Pero en algún momento el cine se desentiende de su imposición como lenguaje de testificación y es, por tanto, cuando nace el cine con vocación narrativa: se convierte en una máquina de narración. Seguramente es el momento en que arranca el montaje como tal: con vocación de alterar el automático discurrir y, “emplazados” en un lugar y un tiempo, comenzar a narrar con imágenes. Ello, como es inevitable, implica ciertas consecuencias estéticas.

"El montaje, del mismo modo que otros aspectos técnicos, se consolidó como una profesión estable alrededor de 1918. Sorprendentemente, la mayor parte de los montadores trabajaban sin moviolas consideradas hoy esenciales. Montaban a mano [...]. Las visionadoras, especialmente las célebres moviolas de cabezal silencioso, las cuales operaban con pedal y motor, hicieron su aparición durante los años veinte [...]. El montaje en mano desapareció cuando el sonido planteó los problemas de sincronización, pero se prolongó más allá de la introducción de las moviolas" (Brownlow 1968: 283).

Es entonces, a nuestro juicio, cuando se abre un terreno nunca antes explorado y que es genuinamente cinematográfico. Entre otras cosas porque será a través de esos años 20, en que sí que se usará la moviola, cuando el cine empieza a vertebrar su propio relato. Y será, entre otras cosas, ayudado y focalizado por el movimiento obrero internacional que, a partir de los años 20 y 30, comienza a ver la cinematografía y la fotografía como:

“un arma poderosa al servicio de la lucha revolucionaria. Los movimientos obreros, en un momento dado, comprenden que lo visual es el mejor transmisor de los posibles: al contrario de los textos escritos, la fotografía es icónicamente descifrable por sí misma, de modo que una revista de fotografía obrera editada en Alemania es fácilmente exportable a Rusia y viceversa” (Blanco 2011: 8).

Por tanto, podríamos establecer una tentativa de datación del cinematógrafo en el momento en que, siendo un reproductor en imágenes de la realidad, abandona no obstante ese rol para erigirse en lenguaje narrativo *per se* y, por tanto, vehículo de la modernidad en tanto generador de imaginarios sociales y políticos a nivel internacional.

“Si el teatro contaba con un escenario que daba la ilusión del espacio donde se desarrollaría la escena, el cine podía sustituir ese escenario por la imagen de la realidad. La ventaja era enorme. Por ello el cine, lo primero que tuvo que hacer fue abandonar el escenario. Lo que para el teatro era un corsé que ahogaba la representación y que la forzaba a un respeto religioso de las unidades de espacio y acción, para el cine se manifestaba como el más sugerente de los mundos, por su amplitud y su versatilidad” (Fonseca Aguilar 1992: 12).

Martin Marcel recuerda a Elie Faure, quien, en su famoso libro *Introduction à la mystique du cinema (Introducción a la mística del cine)*, afirmaba que el cine "hace de la duración una dimensión del espacio" e invoca, asimismo, a Maurice Schérer “quien tituló ‘Le cinema, art de l'espace’ (‘El cine, arte del espacio’) un artículo en que expresaba la idea de que ‘el espacio parece la forma general de sensibilidad más propia del cine, en la medida en que éste es un arte visual’” (Marcel 2002: 208). En ambos testimonios, prosigue Marcel, se “tiende a afirmar la primacía del espacio en una definición de la especificidad del arte cinematográfico. En verdad, el cine es el primer arte que se aseguró el dominio del espacio con tanta plenitud (Marcel 2002: 208). Al tener el registro sonoro y ya no sólo visual, puesto que también posee el del movimiento, el cine no se entendería sin la noción de espacio.

“Efectivamente parece difícil concebir una serie cualquiera de acontecimientos filmicos que no estén, por su propia naturaleza, inscritos dentro de un espacio singular. La unidad de base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial” (Gaudreault y Jost 1995: 87).

El lingüista Charles Sanders Peirce distingue principalmente tres tipos de signos: el icono, el índice y el símbolo. El *icono* es el signo que refiere al objeto denotativo por semejanza entre uno y otro; el *índice* es el signo que refiere a su objeto por relación de contigüidad física con éste; y finalmente el *símbolo* es aquel signo que se refiere a su objeto sólo a través de lo establecido por convención.

Por tanto, señala que el carácter icónico de la imagen hace que la representación espacial prevalezca sobre la temporal, ya que en el fotograma

“está inscripto el espacio y no el tiempo, el que aparece recién con la sucesión de dos o más fotogramas. De esta forma consideran que en el cine el espacio es *anterior* al tiempo. A diferencia del relato verbal y del escrito en los cuales el narrador puede evitar dar informaciones espaciales, el cine se caracteriza por presentar de manera *simultánea* las acciones que constituyen el relato y el lugar en el que se realizan, todo ello dentro del ‘cuadro’. En el cine narrativo el espacio está siempre representado, por ello es difícil abstraer la acción de su ‘marco’. La imagen ‘dice’ de una vez todo lo que ocurre en el cuadro, esto es, tanto las acciones como el lugar dónde ocurren” (Triquell 2011: 110).

Se trataría, por tanto, de un único emplazamiento biexistencial, de las dos caras de la moneda: inseparables e indisolubles.

Pero el cine como lenguaje, tal y como hemos visto, sólo fue así

“en especial después del período de apogeo del montaje, marcado, entre otras cosas, por una seminegación del espacio dramático (el espacio del mundo representado, en el que se desarrolla la acción cinematográfica) sólo en beneficio del espacio plástico (el fragmento de espacio construido

en la imagen y sometido a leyes puramente estéticas): el montaje hacía hincapié más en la expresión que en la descripción. Hubo que esperar el redescubrimiento de la profundidad de campo para que se volviera a introducir el espacio en la imagen: Renoir, Welles, Wyler y Hitchcock jalonan esta nueva etapa del cine; hoy la profundidad de campo y los movimientos de cámara tienden cada vez más a reemplazar el montaje, y el uso del *plano secuencia* (toma de larga duración) valoriza con naturalidad el espacio, dado que no lo fragmenta” (Marcel 2002: 210).

El profesor Marcel aporta varias claves ya en el año 2002: si seguimos la evolución del cine y, muy específicamente, con la irrupción del cine digital en España en 2007, vemos que esas características de las que ya hablaba él a principio de los 2000 se han convertido en moneda habitual hoy en día. Ciertamente, la técnica del montaje ponderaba más la capacidad expresiva –en tanto narración discursiva– que la propia descripción. Pero ahora, gracias a las lentes muy luminosas los cineastas poseen una profundidad de campo con la que jamás habrían soñado Hitchcock y sus coetáneos. Para muestra en botón: en la soberbia *La Giovinezza* (Paolo Sorrentino, 2015) los personajes interpretados por Harvey Keitel y Jane Fonda se citan en un maravilloso hotel de la montaña en invierno, en plenos Alpes italianos. Ambos personajes, de edad madura, representan el pasado: él director cinematográfico de éxito y ella antaño diva del celuloide. Ella ha cruzado el Atlántico para decirle que no quiere participar en la última película –a la postre fallida– del director. La escena es espartana. Apenas una tenue luz y apenas dos o tres planos fijos. Brilla el momento en que el personaje de Fonda le confiesa que no lo va a rodar porque le han ofrecido “participar en una serie para jóvenes, que es más fácil para mí y me pagan más”. El personaje de Keitel la mira como quien se mira al espejo y ve en él la oquedad de la nada. No hay planos elaborados aquí (Hitchcock afirmaba que “un plano a los ojos es siempre un redoble de platillos”, como en la escena de amor entre Tippi Hedren y Sean Connery en la que ella mira a cámara desvalida con un *travelling* que se acerca a sus ojos vidriosos). Ahora Sorrentino esta escena la resuelve muy sutilmente gracias a la profundidad de campo (endiablada, de nada más y nada menos que f1.0) en su film.

Asimismo, el plano secuencia también se ha perfeccionado en el cine digital hasta tal punto que en la penúltima edición de los Oscars el film que más galardones obtuvo fue *Birdman* (Alejandro G. Iñárritu), un film rodado como un único plano secuencia de hora y media. Obviamente hubo cortes, pero éstos son imperceptibles y, además, el director sabe insertarlos en la trama para que nadie los distinga (por ejemplo en un movimiento de cámara de 180° alrededor del personaje protagonista que, justo al pasar por la espalda y estar ésta al contraluz, es donde el director pronuncia su famoso “¡corten!”. Esto ya ha pasado antes en la historia el cine: el propio Hitchcock en su etapa primeriza inglesa hizo lo propio en *The 39 Steps*¹⁴⁷ de 1935: casi 80 años antes.

Así las cosas:

“el cine considera el espacio de dos maneras: o bien se conforma con *reproducirlo* y hacémoslo sentir mediante movimientos de cámara (‘con los movimientos de cámara, escribe Balazs, el espacio mismo se hace notorio y no la imagen del espacio representada en la perspectiva fotográfica’), o bien lo *produce* creando un espacio global sintético que el espectador percibe como único, pero hecho con la yuxtaposición-sucesión de espacios fragmentarios que pueden no tener ninguna relación material entre sí” (Marcel 2002: 209).

Cada persona se gesta, además, preñada de un espacio-tiempo primigenio que arranca, qué duda cabe, de la identificación con ellos del propio receptor. O, dicho de otro modo:

“Nos sabemos actantes de un conjunto de acciones que realizamos o padecemos en el espacio y el tiempo. Acciones que focalizamos desde el ‘lugar’ imaginario que ocupamos. Y que nos permiten entrar en la dialéctica de la acción discursiva. Para cada uno de nosotros, en última instancia, todos los relatos se refieren a la íntima unidad de nuestra

¹⁴⁷ Puede consultarse el momento exacto en que el movimiento de cámara sirve para disimular el cambio de la bobina de la película aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=3HiB7lqcJro>. Es otra genialidad de Alfred Hitchcock: era la primera vez que se hacía algo así en la historia del cine.

conciencia” (Vázquez Medel 1996: 79).

En los años 20 del siglo pasado se llevan a cabo en la URSS algunas investigaciones filmicas sobre la teoría cinematográfica que cambiarían la historia del cine. En 1922 Kulechov teoriza su famoso estudio que él mismo llamó “el efecto Kulechov” y sobre el que se edificó el cine clásico. El metraje del experimento se perdió en la Segunda Guerra Mundial, pero nos ha llegado la explicación del mismo a través de Pudovkin. Se trataba de varios planos filmados: un primer plano del rostro del actor de cine mudo Iván Mozzhujin, otro plano de un plato de sopa, otro plano de una mujer en un ataúd y otro plano de una niña jugando con un oso de peluche. Según el metraje ulterior, se proyectaba a una sala con asistentes las imágenes de la mujer muerta y el rostro de Mozzhujin: los asistentes pensaban que el actor ponía cara de pena. Se proyectaba la sopa: y pensaban que tenía cara pensativa o hambrienta y lo mismo con el metraje de la niña con el osito de peluche: pensaban que Mozzhujin ponía una sonrisa. Sin embargo, el trozo de metraje con el rostro de Mozzhujin era siempre el mismo. Esto demostró cuán importante es el montaje cinematográfico y justificó, además, los primeros estudios del cine, en tanto lenguaje, sobre sintaxis filmica. Además, dos de sus más brillantes alumnos se convirtieron en propagandistas de su cine: tanto Vsevolod I. Pudovkin como principalmente Sergei Eisenstein¹⁴⁸.

El propio Kulechov hablaba de su experimento como una suerte de “geografía creadora”, de modo que esta sintaxis cinematográfica primigenia es la que abre lo que en la jerga cinematográfica se denomina “la magia del cine” que no es, ni mucho menos, el trabajo mecánico y sistemático de unos actores bajo la luz de focos. Un grupo de personas disfrazadas repitiendo de memoria un guión y bajo la tutela de una claqueta que, al calor del grito de “¡luz, sonido, cámara, acción!” y “¡corten!”, da orden de rodar o parar de rodar. La verdadera magia del cine es, con esos trozos

¹⁴⁸ Este último, además, considerado como de los principales padres del cine, impartió en 1930 numerosas conferencias y talleres en los estudios de Hollywood de la Paramount y en las Universidades de Harvard y Columbia. Era un intelectual de una talla difícilmente parangonable, dominaba el francés, inglés y alemán además del ruso, y tenía unas conocidas capacidades como orador. Escribió dos guiones para la Paramount pero el *Comité Fish* (que luego pasaría a llamarse Comité de Actividades Antiamericanas) inició una operación de hostigamiento y boicot contra su persona que terminó por truncar su etapa norteamericana.

inconexos de espacios fílmicos desgajados, montar una historia, una narración que atrape al receptor y en la que el actor que rodó un plano tumbado en el suelo parezca estar, en la pantalla gigante y a todo color, colgado de la cornisa de un rascacielos; cuando el actor que cae al suelo con una colchoneta bajo sus pies es, en la pantalla, un héroe que cae abatido por una balacera inhumana... En definitiva, la magia del cine siempre está lejos del plató. Suele aparecerse en la sala de montaje. “El montaje tiende a establecer entre los contenidos respectivos de dos planos consecutivos una relación de contigüidad espacial puramente virtual” (Marcel 2002: 210). Y esa sala de montaje es en realidad el cuarto de máquinas de la narración. De una narración basada en la ordenación del fragmento.

“La imagen-tiempo se basa en la discontinuidad, en la desvinculación como factor articulador frente a la idea de vínculo propugnada por Kulechov y sobre la que se ha sustentado el cine clásico. La imagen-movimiento, definidora de éste, va asociada a la exposición diáfana de una situación que establece un conflicto fundamental que deberá resolverse mediante la progresión narrativa; se basa en causas y efectos, en vínculos orgánicos y en un desarrollo teleológico donde los protagonistas se mueven con un propósito determinado” (Pérez Bowie 2008: 68).

Con la edición y el montaje nace la narración cinematográfica. Y nace por extensión, también, eso que en el mundo del cine se hace llamar “la magia del cine” que no es ni puede ser, en modo alguno, un metraje de un actor que recita un diálogo de memoria, sino que es la inserción de ese actor que recita de memoria dentro de un emplazamiento que no existe (no al menos en su dimensión espacial como tal) pero que el espectador sí cree (sumergido ya dentro de la trama misma). En la mente del espectador, el actor que recita es un personaje sujeto a una diatriba que le identifica hasta lo más íntimo con su condición humana, y un vulgar estudio de grabación es el interior de una mansión como reflejo del lugar en el tiempo y en el mundo y, todo cuanto acontece alrededor, es una parte de los sentimientos que el espectador vive en carne propia. La magia del cine es, por tanto, cómo narrar con fragmentos inconexos y prácticamente inexpresivos y conseguir que el espectador se sumerja en la trama

identificándose con los personajes y con el imaginario de cada uno de dichos personajes.

“Podríamos hablar ahora de una conceptualización del espacio: Kulechov crea experimentalmente un espacio artificial partiendo de fragmentos de espacio real; de un modo análogo, en *El acorazado Potemkin* Eisenstein crea un espacio virtual suscitando en nuestra mente la idea de un espacio único que nunca se nos presenta como totalidad” (Marcel 2002: 209).

Ciertamente, viendo el film, es materialmente imposible imaginarse cómo es físicamente la ciudad de Odesa (su puerto, su arquitectura, o dónde está el acorazado y la famosa escalinata). Del mismo modo que, por poner un ejemplo más ibérico, también es imposible imaginarse cómo es el ficticio pueblo protagonista del film *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956). El soberbio film, que narra la vida de una “solterona” en una pequeña pedanía de provincias de la España de la postguerra, tiene como protagonista a un pueblo indeterminado (filmado a modo de totum revolutum entre planos exteriores rodados en diferentes pueblos reales, junto con muchos planos interiores rodados en estudio).

“*Calle Mayor* se rodó principalmente en tierras palentinas: los largos paseos bajo los soportales de esa calle, algún aspecto de la catedral, la fría estación de ferrocarril; también en Logroño –las torres gemelas de la iglesia de La Redonda y la plaza frente a ellas– y en Cuenca: el puente sobre el río, los pasadizos, las alamedas invernales con la ciudad al fondo” (Checa Godoy 2007: 90).

El espacio surge como lugar de emplazamiento y eje vertebrador: “concebimos el montaje en la medida en que es también creador de espacio” (Marcel 2002: 210). Y ello en el cine digital se ha convertido en la norma. Los planos en exteriores se enlazan narrativamente con los planos en interior que, a su vez, se enlazan con los planos de efectos especiales (ya sean éstos de interior o exterior, o generados íntegramente por ordenador con *render* 3D modelado y texturizado). Así, en cine se graban los planos-contraplanos no atendiendo al momento real del rodaje, sino a la lógica del departamento de producción de la película. A modo de ejemplo, digamos

que es habitual filmar escenas del interior de los personajes en un coche en una persecución y, en otra localización y otro día, la carrera en exteriores (planos aéreos, cámaras fijadas a la chapa del vehículo) de coches conducidos por pilotos profesionales.

Se trata de una semejanza que se justifica en lo que Marcel llama “una analogía de contenido nominal”. Este análisis, inserto en el discurso de las ciencias sociales, bebe no obstante de la psicología cognitiva, y el propio autor lo define de la manera que sigue:

“A. *Analogía de contenido nominal*: yuxtaposición de dos planos en las siguientes condiciones: en el primero se hallan designados o evocados un individuo, un lugar, una época o un objeto que aparecen en el plano siguiente luego de cualquier signo de puntuación. [...]

B. *Analogía de contenido intelectual*: el término medio puede ser el pensamiento de un personaje [...], el contenido mental del personaje en cierto modo está materializado de una manera visual.

Pero el término medio también puede ser el pensamiento del espectador o, más exactamente, una idea sugerida al espectador por el realizador, gracias a la creación, por ejemplo, de una relación de causalidad ficticia y simbólica” (Marcel 2002: 99).

En ocasiones, la habilidad del montaje seduce al espectador con la idea de abandonar, no ya el lugar físico en que ocupa el receptor en ese momento (cosa que, si bien matizada por la multipantalla –como vimos– es más o menos inherente al cine como lenguaje) sino que, antes al contrario, le emplaza a abandonar la cadencia lógica de pensamiento. Uno de los últimos ejemplos de ello entre los *blockbusters* de Hollywood es el film *Inception* (Christopher Nolan, 2010), traducida al castellano como *Origen*.

“El tipo de laberinto que muestra la película es, por una razón evidente, psicológico. Desde el momento en que esta película se basa en el viaje al mundo de los sueños dentro de los sueños hablamos de un laberinto

situado en el subconsciente de los personajes. Se trata de mundos mentales que no tienen ningún referente en el mundo real, más allá de una mínima base, ya que la mente crea siempre a partir de recuerdos. Como advierte Dom a Ariadne, ‘nunca debe uno basarse por completo en recuerdos para crear los mundos de los sueños, porque se corre el riesgo de perder la noción de la realidad’” (Martínez García 2015: 163).

Es, sin duda, uno de los más recientes ejemplos en que el espectador es emplazado a abandonar la cadena lógica del espacio lineal. No se trata tanto de aceptar, a modo de convención, que toda obra de ciencia ficción es una abstracción, como de ser valiente para desproveerse del aparataje descriptador de las coordenadas espacio-temporales normalizadas que todos tenemos en nuestras cabezas. A saber:

“el espectador identifica el espacio-tiempo de la acción motivada, lo cual lo guía hacia un sentido, hacia la interpretación de lo que está aconteciendo en la pantalla. Al respecto, se puede señalar una identificación arquitectónica para comprender la movilidad del espacio-tiempo pretendida en el caso de *Inception* (2010), de Christopher Nolan” (Castañeda Díaz 2013:150).

El espacio, por tanto, puede *semiotizarse* y aportar rasgos psicológicos de los personajes o, como hemos visto en el caso de *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014), convertirse en un personaje más en sí mismo. “El emplazamiento sirve para caracterizar tanto en el relato literario como en el cinematográfico, en donde es frecuente que los personajes aparezcan ligados a un espacio propio que adquiere valores metafóricos por relación a su ocupante” (Martínez Serrano 2015: 602). Los objetos, el marco referencial, y hasta el color de los detalles y la topografía de éstos se vuelven, a la luz de la semiótica, como auténticos yacimientos de información y, por ello, parte fundamental en la estructura del film. “La casa en la que vive un hombre es una extensión de su personalidad” (Neira Piñeiro 2003: 155).

Asimismo, puesto que estamos analizando espacio (o emplazamiento de lugar), creemos también pertinente hacernos eco de la noción del no-lugar. Para ello recurrimos a Marc Augé: “si un lugar puede definirse como lugar de identidad,

relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé 1992: 83). Es decir, se trata de lugares físicos que son consecuencia directa del proyecto de la modernidad en la vida occidental. Así, frente al concepto de internacionalidad rural de Tolstoi (“describeme tu aldea y conoceré el mundo”) los no lugares son trozos de modernidad edificada en los más variopintos emplazamientos: aeropuertos, estaciones de servicio, estaciones de ferrocarril, supermercados, bancos, concesionarios de vehículos u hoteles. Todos ellos pueden estar emplazados en un desierto, una metrópolis o una selva, si es un no-lugar al estar dentro se romperá la línea discursiva del afuera y se creará una nueva realidad propicia con el microsistema de la modernidad. El humano interactúa en los no-lugares acaso como un no-humano él mismo: las miradas se cruzan con otras personas con las que rara vez intercambiará ningún tipo de comunicación humana y a las que, con toda seguridad, jamás volverá a ver.

Marc Augé propone así esta nueva perspectiva del no-lugar a modo de marco referencial que conceptualice la modernidad: “la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que [...] no integran los lugares antiguos” (Augé 1992: 84).

Pérez Bowie analiza cuánto hay de la teoría de la literatura (análisis del discurso, del espacio como lugar narratológico y del resto de figuras literarias) dentro de la ciencia cinematográfica, ya que:

“hay que comenzar admitiendo que, en términos estrictamente cuantitativos, las investigaciones sobre poética del cine han revestido una relevancia histórica notablemente menor que la de los estudios centrados en el análisis de su narratología y de su retórica, estos últimos más atentos a su dimensión discursiva que a la puramente estética [...]. No se trata únicamente de revestir al joven arte con parte del prestigio que la vieja literatura ha acumulado durante esos siglos, ni de transferir la legitimidad adquirida por los estudios de poética literaria a las investigaciones sobre cine, sino de considerar, además, la posibilidad de una poética de la imagen vinculada antropológicamente con la poética de

la literatura, por las mismas razones por las que he argumentado la relación existente entre el lenguaje cinematográfico y las lenguas naturales” (Pérez Bowie 2008: 26).

Como hemos visto en los films que hemos analizado, el lugar nunca es gratuito. Antes al contrario, son consecuencia de toda una declaración de intenciones que, sea como espectadores, sea como investigadores, hemos de asumir como un lugar de emplazamiento dentro del propio corpus de la obra.

5.1.4.2. *El tiempo*

“Vivimos nuestra triple realidad espacial, temporal y de conciencia como criaturas emplazadas (en plaza y plazo) tanto material como simbólicamente. Desde esa realidad hay éticas y estéticas del despliegue, que aspiran a dilatar el dominio sobre el espacio, el tiempo y los demás, a través de la ilusión del lenguaje... y éticas y estéticas de la retracción y el repliegue, en huida constante hacia el no-ser” (Vázquez Medel 2009d: 350).

Ciertamente, como bien señala Vázquez Medel, el tiempo como concepto no puede aislarse del conjunto de ciencias sociales, pero tampoco de las ciencias exactas. Ahora ya sabemos que el tiempo y el espacio pueden no siempre estar unidos y, por tanto, el mundo de posibilidades se complica exponencialmente. Por ello, cuando hablamos de narración, la noción de tiempo ha de concretarse, ya que “no se trata de un tiempo reducible al tiempo de la naturaleza, al de los filósofos, ni siquiera al estrictamente lingüístico. Sin embargo, todos ellos están (o pueden estar) representados dentro del relato” (Garrido Domínguez 1996: 157).

Benveniste propuso una tipología que hacía más sencillo el sumergirse en una categoría que, como estamos viendo, es terreno abonado a la matización, la llamada de atención y la controversia. Lo reduce a dos tipos de tiempo: el “*tiempo físico* o *experiencia*”.

“La posibilidad de extender las categorías semiológicas a las técnicas de la imagen, y particularmente al cine, es debatida de maneta instructiva

por Chr. Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (París, 1968), pp. 66s., 84 ss., 95 s. J. L. Scheffer, *Scénographie d'un tableau* (París, 1969), inaugura una ‘lectura’ semiológica de la obra pintada y propone un análisis suyo análogo al de un ‘texto’. Estas indagaciones muestran ya el despertar de una reflexión original sobre los campos y las categorías de la semiología no lingüística” (Benveniste 1999: 63).

Al fin, el espectador es un simple preso de la narración y está inserto en un imaginario global que le insta a pensar en una dirección, o al menos lo estaba antes de la revolución digital actual. Morin lo describe con gran tino:

“El espectador de las ‘salas oscuras’ es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente, y padece. Está subyugado, y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así. Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia” (Morin 1972: 114).

Entrando ya en un aplicación a las particularidades del lenguaje cinematográfico, “es importante señalar que el cine (o más bien el encuadre-montaje) introduce una triple idea del tiempo: el tiempo de la *proyección* [...], el tiempo de la *acción* [...] y el tiempo de la *percepción* [...]” (Marcel 2002: 228). Por *tiempo de la proyección* entendemos la duración total de la proyección de la película. Es decir, el hecho medible objetivamente por el cronómetro y que no admite posibles interpretaciones. El canon de lo que se considera pertinente en la duración de un film ha ido variando a lo largo de la corta vida del cine y, desde luego, también ha sufrido una revolución con la llegada de la tecnología digital y la multipantalla y multiplataforma. En los comienzos del cine, incluso en su pubertad, la asistencia a la sala era *quasi* un acto litúrgico donde el espectador hacía el esfuerzo del pago de la entrada, se aislaba para

la contemplación de la obra y, en definitiva, la degustaba con ojos ávidos de quien espera conocer otros mundos a través del celuloide proyectado en la pantalla. Hoy, en cambio, es poco frecuente el *blockbuster* que dure más de 1:20h. Además, esos minutos son mucho más vertiginosos, más rápidos, más comprimidos. Con respecto al *tiempo de la acción*, se trata de la duración de la historia narrada, analizando ésta desde una óptica diegética. Si nos atenemos al diccionario de la RAE, el concepto de diégesis no admite duda, a saber: “(διήγησις). En una obra literaria o cinematográfica, desarrollo narrativo de los hechos”. Es *metacinematográfico* en tanto se trata de cómo ha transcurrido el tiempo en la trama. En ocasiones, el director cree pertinente reseñarlo mediante un texto gráfico sobreimpresionado en pantalla. Así, si la acción arranca con un “Madrid. 1936” y la película termina con un “Berlín. 1946”, el espectador tiene una visión clara de dónde arranca en el tiempo de lo que se narra y de dónde termina. Otras veces el tiempo de acción está pretendidamente desordenado en un totum revolutum que, sin embargo, tiene una intención narrativa: baste como ejemplo *2001: odisea en el espacio* y esas imágenes inconexas de un pasado remoto (escenificado con unos simios que pelean por unos huesos –ajenos a lo que va a acontecerles en la pantalla–) y un futuro lejano –surcado de naves espaciales y conocimientos de un cosmos que, aún hoy, siguen siendo ciencia ficción–. En ningún momento Kubrick especifica la datación exacta, de modo que, en este ejemplo, el *tiempo de la acción* sería considerable. Y por último, lo que Marcel llama *tiempo de la percepción*, que es radicalmente subjetivo y particular, dependiente sólo de la sensación que, por intuición, nota el espectador. Ciertamente también este *tiempo de la percepción* ha cambiado con el proceso de convergencia del modelo analógico al digital. El modelo de consumo está cambiando y el espectador cada vez acude menos al cine. Cuando el cine se proyecta en la televisión, el espectador tiende al cambio sistemático de canal, de manera que ese *tiempo de la percepción* cada vez es menor, y el espectador cada vez necesita más “dinamismo” en lo que consume.

En otro orden de cosas, las alteraciones del tiempo en el metraje son casos bien antiguos. Es el caso de la cámara lenta y la cámara rápida.

“La cámara lenta permite percibir los movimientos muy rápidos que no

se pueden ver a simple vista (bala de revólver, palas de una hélice en acción), pero en el plano dramático también puede dar una singular impresión de poder: una tormenta en cámara lenta, o un esfuerzo intenso y continuo (véase una experiencia de Pudovkin, que intercalaba en una escena que representaba un hombre cortando pasto mojado primeros planos –en cámara lenta– de los músculos dorsales y el filo en acción). Asimismo puede adquirir un valor simbólico” (Marcel 2002: 228).

Asimismo, esa percepción, gracias a la tecnología, tiene ahora un rango más amplio en su espectro de posibilidades: las nuevas cámaras digitales de última generación, como ya hemos visto, son capaces de grabar a 48 IPS e incluso a 96 IPS. También en postproducción es sencillo y exitoso hacerlo hoy día¹⁴⁹.

“La ‘cámara lenta’ o la ‘cámara rápida’ manipulan el tiempo, y esto se puede hacer hoy en día incluso en medio de un plano secuencia en continuidad. Hay cámaras cinematográficas (y de cinematografía digital) que permiten la variación de la velocidad de grabación sin tener que parar la toma de imágenes. Esto hace que un plano que empieza a 24 IPS pueda cambiar a 48 IPS sin interrupción (la acción aparecerá el doble de lenta en pantalla). Un ejemplo muy conocido son algunos planos de las luchas de boxeo en la película *Toro salvaje (Raging Bull)* (1981) de Martin Scorsese. También mediante el montaje se puede manipular la percepción subjetiva de los tiempos por parte del espectador. Con técnicas narrativas como la elipsis se puede conseguir condensar en una película un periodo de tiempo mucho más largo que el tiempo real del film. Pero todo esto se aleja de la percepción del tiempo real que puede dar un plano secuencia” (Atienza Muñoz 2013: 197).

¹⁴⁹ Dado que la cámara lenta en postproducción no deja de ser una ralentización de los 24 fotogramas por segundo normales, era inevitable que la imagen fuera visualmente poco fluida, como “escalonada”. Y ello daba una sensación muy poco intuitiva. Los nuevos *software* de última generación permiten intercalar *frames* entre esos 24, de manera que, analizando cómo es el *frame* anterior y el posterior, permite ofrecer una transición más fluida. Es lo que Apple denomina en su Software FCPX “Optical Flow” y está posibilitando que, incluso desde la cinematografía más austera en medios –con cámaras no profesionales–, se pueda emular el lenguaje y el discurso audiovisual del cine del más alto nivel.

Hemos tenido ocasión de analizar de manera pormenorizada las secuencias concretas de los films en las que el director recurre a dicho efecto modificador del tiempo y, por tanto, las implicaciones que tiene.

Desde el punto de vista del tiempo en su relación con la narración, sea cinematográfica o fílmica, se establece prácticamente unanimidad en torno a las consideraciones de Genette. Así las cosas:

“Todos los estudiosos subrayan su importancia en el relato fílmico y suscriben con unanimidad los esquemas establecidos por Genette para el relato literario aplicándolos con variaciones mínimas o con leves rectificaciones. Así, André Gaudreault y François Jost, los más fieles seguidores de las teorías genettianas, las trasponen sin cambios sustanciales a su análisis del relato fílmico. Con relación a los problemas derivados de las discrepancias entre el orden de la historia y el orden del relato, subrayan la complejidad del orden temporal en la pantalla en cuanto que es el resultado de mezclar lo que los actores interpretan visualmente y lo que un narrador cuenta con palabras; así el *flashback* va acompañado de una serie de operaciones semióticas: el paso del pasado lingüístico al presente de la imagen, la diferencia de aspecto entre el personaje narrador en el presente y su representación visual, la modificación del ambiente sonoro o la transposición del estilo indirecto del relato verbal a los diálogos; aunque a veces es frecuente que se introduzcan desajustes premeditados entre sonido e imagen para hacer confluir el tiempo de la narración y el de lo narrado” (Pérez Bowie 2008: 47).

Por otro lado, desde el punto de vista de la técnica cinematográfica, estrictamente entendida como grabación-reproducción, el concepto de tiempo tiene unas consideraciones cercanas a lo tautológico. Una de las diferencias gigantes entre la fotografía y la cinematografía es, salta a la vista, el movimiento. Pero el movimiento no existe como tal. Es un efecto que nuestro cerebro reconstruye mentalmente a posteriori. Todos los films del mundo tienen 24 fotogramas (30 en el sistema americano) y la diferencia entre uno y otro es de apenas unas décimas de segundos

en la toma. Apenas ese tiempo justifica que sea una “sensación de movimiento” pero no movimiento mismo. Gómez Tarín lo describe así:

“En primer lugar, el fotograma no es sino un elemento estático, una fotografía. Entre un fotograma y el siguiente tiene lugar una variación espacial y temporal, un vacío que únicamente la capacidad perceptiva del ser humano puede rellenar mediante la inclusión de un proceso mental de reconstrucción, totalmente subjetivo. Es decir, el movimiento en el cine no es sino aparente; precisamente, desde un punto de vista físico, el movimiento es *lo que no hay* en el cine. Esto lleva a que pueda formularse un principio extrapolable al conjunto filmico: si el movimiento es reconstruido por la mente, dinamizando la imagen estática, el ser humano se encuentra en condiciones de llevar a cabo *re-construcciones* de sistemas más amplios de representación simbólica” (Gómez Tarín 2000: 5).

Porque, gracias al cine y a cómo estructura éste su tiempo, somos capaces de estar insertos en lo que Vázquez Medel llama el “proceso cultural”. Se trata “de un cuestionamiento radical de la realidad y de sus posibilidades de representación; [...], de un ensanchamiento hasta el límite de las interacciones espacio-temporales, de lo *cronotópico*, según Bajtín” (Vázquez Medel 2002c: 20).

“El cine no nos da una imagen a la que él le añadía movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte inmóvil + movimiento abstracto” (Deleuze 1991: 14).

5.1.4.3. *El discurso*

El concepto de “discurso” en la cinematografía, así como en las demás ramas de las ciencias sociales es, cuanto menos, ambiguo. Ya Vázquez Medel afirma que:

“la noción de discurso que ha sido fundamental para un cambio de paradigma en la investigación semiótico-hermenéutica, lingüística y

social es extraordinariamente problemática, a causa de las cualificaciones distintas que recibe de cada ámbito disciplinar” (Vázquez Medel 2003d: 149).

En efecto, si atendemos al diccionario de la RAE, las definiciones de “discurso” son las siguientes: “1. Facultad racional con que se infieren unas cosas de otras. 2. Acto de la facultad discursiva. 3. Reflexión, raciocinio sobre antecedentes o principios”.

Nos centraremos en esa tercera acepción para tomar nuestro punto de partida. Tras las aportaciones de los estructuralistas Barthes, Lévi-Strauss y Metz, la noción de “discurso” en el audiovisual ha superado al viejo concepto derivado sólo del signo icónico. “En este cambio de enfoque, el discurso no es contemplado ya como un conglomerado de signos, sino como unidad y totalidad comunicativa” (Vázquez Medel 2003d: 149).

La línea de pensamiento se rompe irremediabilmente, luego, con las aportaciones del maestro Umberto Eco (“hay tantos libros como lectores”), quien argumenta que:

“todo texto se presenta ante su lector potencial como una cadena de artificios expresivos que aquél debe proceder a actualizar. Es decir, que se puede considerar que ‘todo texto es incompleto’ puesto que plantea a su lector la necesidad de relacionar una expresión con un contenido (o sea, efectuar su actualización significativa), y además, se encuentra plagado de ‘elementos no dichos’, espacios en blanco que deberán ser colmados si se quiere que el texto cumpla su cometido” (Brisset 2011: 64).

Tras los estudios del estructuralista danés Hjelmslev, se empieza a considerar que todo texto visual está constituido por un sistema de la expresión y por un sistema del contenido, y ambos están estructurados entre sí (aun cuando dicha estructura sea pretendidamente desordenada) y son, además, inseparables. Brisset lo define así:

“Desde el punto de vista de la lectura de la imagen, un texto puede describirse como una unidad sintáctico/semántico/pragmática que viene interpretada en el acto comunicativo por la competencia del destinatario” (Brisset 2011: 64).

La base sobre la que se construye el discurso audiovisual es la imagen (que, a su vez, podemos considerar como un texto heterogéneo). Ese concepto de “imagen” en relación con la noción de “discurso” se ha desarrollado, como recuerda Vázquez Medel,

“en el ámbito filosófico (*diánoia*, *discursus* frente a *noesis*, *intuitio*), en el que subraya la progresión, el curso de un término a otro en el proceso de razonamiento, centro del debate entre platónicos y aristotélicos (dependiendo del énfasis que se pone en un término u otro de la oposición entre conocimiento *simplici intuitu* y conocimiento *discursivo*); [y] en el ámbito lingüístico y filológico, al designar el área de los procesos de comunicación superiores al enunciado o la frase, y ser progresivamente el nuevo objeto de una lingüística transfrástica, textual o discursiva” (Vázquez Medel 2003d: 149).

En la línea a lo expuesto por Vázquez Medel, Pérez Bowie afirmará que:

“el trasvase de las categorías elaboradas por la Teoría de la Literatura a la descripción del hecho cinematográfico puede plantear problemas considerables [...]. Algunas de ellas resultan escasamente operativas mientras que otras, para serlo, deben someterse a una profunda reformulación” (Pérez Bowie 2008: 11).

De hecho, algunos autores como el crítico marxista boloñés Galvano Della Volpe acaban negando la viabilidad misma de dicha disciplina debido a las limitaciones del propio discurso lingüístico para dar cuenta de la complejidad de ese otro discurso (el cinematográfico). A saber:

“¿Acaso la interpretación de los sentidos contenidos en las imágenes filmicas en cuestión se logra clara e incontrovertible, como si estas imágenes se convirtieran en frases de una lengua, por el único motivo que a dichas imágenes son aplicables *ab extra* categorías lingüísticas como ‘significante-significado’ y ‘denotativo-connotativo’?” (Della Volpe 1971: 141).

Santos Zunzunegui resume perfectamente el cambio de paradigma cuando afirma que la semiótica aplicada al discurso cinematográfico ha de estudiar no sólo los enunciados, sino también los procesos de enunciación o, dicho de otro modo, se trataría de “una orientación que tiene en cuenta que, antes de instalarse un discurso cualquiera en el flujo comunicativo social, su contenido está en gran medida previsto, dicho y oído, no tanto por su remisión a códigos autónomos, sino por su anclaje en otros discursos” (Vázquez Medel 1993: 47). Si no entendemos el discurso cinematográfico (y en un sentido más amplio, entendido como el propio discurso audiovisual en general) corremos el riesgo de caer en un reduccionismo miope ultraformalista que haría del análisis del cine una herramienta inútil: el cine como metacinematografía analizado estrictamente desde una órbita lingüística y sintáctica como parte de unas

“posiciones radicales [...] del primer estructuralismo, según la cual sólo existiría el sentido que puede ser verbalizado, es decir, que las imágenes únicamente serían significativas en la medida en que están asociadas a procesos de aprehensión y traducción cognitivas basados en el lenguaje: el mundo de los significados es siempre el del lenguaje, y sólo el discurso verbal permite articular la imagen y constituirla como una totalidad semántica [Marin 1971, 19-24]. Tesis vinculada, en definitiva a una larga tradición de menosprecio por lo visual como algo intelectualmente inferior y que se remonta por lo menos a Platón” (Pérez Bowie 2008: 12).

Cuando el cine descubre su propio discurso autorreferencial pero manchado de otras disciplinas y, por tanto, renace como una rama autónoma y sin cuentas pendientes con las artes decimonónicas propias del humanismo burgués de canon estético tradicional (hablamos del cine heredero de los planos de la fotografía, heredero de la composición de la pintura, heredero de la escenografía del teatro, etc.) es cuando nacen los estudios del discurso cinematográfico inserto en los estudios actuales. Esta manera de análisis ciertamente abierta conviene en reafirmar la radical importancia de analizar otros elementos ajenos a lo verbal y contextuales. La pragmática, como disciplina auxiliar junto con otras, diseccionará a partir de ahora toda la producción científica en el campo de la cinematografía. Es decir: reflexionar sobre lo que de

veras quiere decirse con aquello que se dice, y hacerlo no analizando sólo la sintaxis visual, sino todo lo que queda en los márgenes, desde las ramas periféricas (desde el análisis del discurso gestual, la quinética y la comunicación no verbal hasta la semiótica clásica, pasando por todas las ciencias sociales como la sociología, la antropología y la psicología) aplicado a lo que vemos en la pantalla, en lo que no vemos en las pantallas y, por qué no, en lo que creemos ver en nuestras cabezas.

“En última instancia, la nueva acepción de discurso subraya su importancia como *proceso semiótico*, aplicándose a otros tipos de discursos no verbales o no exclusivamente verbales (discurso pictórico, musical, fílmico, etc.). En todo caso, se destaca la activa función del receptor en el proceso de interpretación discursiva, y con ello se rompe la unidireccionalidad de los ya obsoletos modelos de comunicación” (Vázquez Medel 2003d: 149).

Sin querer entrar en el concepto de discurso estrictamente en su dimensión política, de acuerdo con la tradición foucaultriana, entendiendo éste como combinaciones “de conocimiento y lenguaje”, sí justificamos nuestra posición con una análisis de éste estrictamente desde la semiótica, y no tanto desde alguna de las consecuencias de ella derivadas como en la acepción del discurso del poder. No en vano:

“Foucault ha contribuido a profundizar nuestra percepción de la actividad discursiva, que no es sólo un conjunto de exteriorizaciones, sino un espacio de manifestación y experiencia de los sujetos singulares y colectivos: ‘El discurso no es la manifestación, majestuosamente desarrollada, de un sujeto que piensa, conoce, dice; se trata, en cambio, de un conjunto en que se puede determinar la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo. Es una especie de exterioridad en la que se manifiesta una red de posibles posiciones distintas’. Por ello el ámbito de la manifestación discursiva también es un territorio límite entre lo permitido y lo prohibido; un ámbito en el que manifestamos nuestro propio encuadre en la sociedad y nuestro campo de experiencias” (Vázquez Medel 2003d: 150).

En esta tradición de entender el discurso como la herramienta vinculante de transmisión de imaginarios entre el poder (sociopolítico, hegemónico) y el seno de la sociedad misma, ese relato construido se mantendría sólo gracias a la generación de impresión de realidad (verdad) ya que en él

“confluyen el poder económico-social, el político y el cultural, actuando en círculos concéntricos cuya conexión es precisamente la establecida a través de los mecanismos de representación, los relatos y, hoy en día, con la aparición de las nuevas tecnologías y los sistemas masmediáticos, las formas de representación simbólica” (Gómez Tarín 2001: 29).

Por tanto, y siempre en el marco referencial de la semiótica, ese “interés por el discurso viene a corregir el excesivo énfasis que el proyecto saussureano había puesto en la lengua (código, sistema) como objeto de la lingüística frente a la *parole*, el habla, las manifestaciones concretas de aquélla” (Vázquez Medel 2003d: 150).

El inolvidable escritor Juan Gelmán solía decir que “mi patria es la lengua”, sin duda entendiendo ésta como unas coordenadas de emplazamiento. Y la lengua se transforma –como ya estudió Benveniste– en discurso bajo unas condiciones concretas. Una de esas condiciones implica, a modo de obligado cumplimiento, que esté presente la configuración de significados: Vázquez Medel llama ese proceso como “la fundación del yo en la actividad discursiva”. Y es, justo en ese momento, en que comienza a

“superarse una visión del discurso como resultado, como producto, como conglomerado de signos, para ponerse de relieve su dimensión dinámica: el proceso de enunciación, a través del cual no sólo se produce un enunciado-texto, sino que se manifiesta el sujeto emisor, su relación con sus interlocutores y con los contenidos que produce (veremos que, además y sobre todo, con otros discursos)” (Vázquez Medel 2003d: 150).

Igualmente, es fundamental reseñar que, en la era de la digitalización y la multipantalla, en la época de los discursos alambicados en ramas periféricas del arte y del conocimiento, nuestra noción de “discurso” no podría ser, en modo alguno,

excluyente. Toda la producción científica (de todas las ramas de la ciencia: desde las ciencias exactas a las ciencias sociales) y todas las artes son, al fin, parte del acervo cultural que nos acompaña en el proyecto de construcción social. Y no entenderíamos jamás ningún conocimiento aislado de los otros conocimientos que los hicieron posible. Todo humano nace, por el hecho de serlo, con la capacidad del lenguaje, lo cual nos permite entender nuestra comunicación como parte de un todo mucho más profundo y que entronca con saberes innumerables. Dicho de otro modo:

“Nuestro siguiente paso ha de ser establecer, en una primera aproximación, que no hay discurso cerrado en sí mismo, con valor inmanente absoluto. Lo absoluto, lo desligado, lo no relacionado, queda fuera de la posibilidad de establecer significados y sentidos. Todo discurso (en cuanto mediación y concreción material o energética) puede ser discurrido (esto es, convertido en representación mental, dotado de significación) gracias a todo lo que le excede” (Vázquez Medel 2003d: 153).

Algo, en efecto, complejo, que nos sitúa plenamente en el ámbito de la pragmática: aquél en el que analizamos la relación de los intérpretes con los ‘tejidos’ simbólicos que manifiestan significados y sentidos. Las aportaciones de Austin –y más tarde de Searle– sobre los actos de habla (*speech acts*), con su distinción entre enunciados *constatativos*, que tienden a describir un estado del mundo, y *performativos*, que a su vez realizan una acción en el momento de decirla, han sido fundamentales para superar la dicotomía del decir frente al hacer y para calibrar todas las condiciones precisas para que un discurso surta su efecto, y analizar las implicaciones derivadas de su enunciación (Vázquez Medel 2003d: 150).

El propio Vázquez Medel acuña el término de transcursividad para referirse a ese conocimiento de los contextos que habitan en los márgenes como territorio fértil de otros referentes:

“La actividad discursiva no sólo constituye discursos, sino que nos constituye en tanto que somos transidos por ellos, y ellos forman el material de nuestras representaciones mentales. La interdiscursividad o,

mejor, la transdiscursividad –si consideramos aquélla una de las posibilidades de ésta– no remite a un hecho aislado o que afecte en exclusiva a la relación entre *algunos* textos y discursos [...]. Todo texto, por su propia naturaleza, está abierto” (Vázquez Medel 1996b: 64).

5.2. El sonido en el nuevo cine digital desde una perspectiva del emplazamiento

Aunque es cierto que el nuevo cine digital representa un auténtico tsunami en aspectos que han revolucionado el sector y que van desde su imagen a su difusión, pasando por la práctica totalidad de los aspectos insertos en el rodaje y, muy especialmente, en las connotaciones que ello implica desde una perspectiva social en su dimensión humana e incluso económica (en tanto industria), no es menos cierto que también el sonido ha sufrido un cambio drástico de su registro y, fruto de ello, cada vez más estudios reflexionan sobre el impacto de este gran olvidado en la industria del cine.

Sin duda en este aspecto las investigaciones de Cuadrado Méndez son vanguardistas porque, además, ha querido llevarlas a cabo desde las implicaciones que impone una óptica del emplazamiento.

Cuadrado Méndez parte de la base de la *acusmaticidad* como principio disociativo entre el objeto sonoro y su fuente o causa:

“El origen de este término se remonta a la técnica didáctica utilizada por Pitágoras, consistente en hablar a sus alumnos situado tras una cortina, con el fin de centrar la atención de los mismos en sus palabras y no en su imagen, de esta forma se desvinculaba el sonido de su voz de la fuente que lo generaba. Utilizaremos pues el término *acusmático* tal y como fue retomado y reformulado por Pierre Schaeffer, como ‘aquello que se oye sin ver las causas de donde proviene’” (Cuadrado 2004: 240).

El sonido es, quizás debido a su carácter coadyuvante en el cine, sin duda el gran olvidado en la literatura científica que lo analiza. También sucede algo parecido con la propia industria cinematográfica. El impacto que una dirección de fotografía tiene

en una obra, así como el peso de la narración o el trabajo actoral, hacen que esta otra dimensión siempre pase –de manera casi inconsciente– a un segundo plano. En cambio, cuando el sonido es de mala calidad o está desincronizado con respecto a una imagen en movimiento, a los pocos minutos el espectador desiste del visionado. El sonido, en tanto pieza fundamental en el engranaje, se erige así como un artefacto indispensable para la consecución de los fines del film. Incluso en obras recientes en que –como homenaje a otras épocas– el film carece de sonido (*The artist*, *Blancanieves*). esta carencia condiciona el discurso visual –hasta tal punto que han de insertar carteles explicativos en el propio metraje del film–.

“La magia –hecha posible gracias a la doble articulación– [aquella] que, a través de unos pocos sonidos, en una compleja combinatoria, [hace que] seamos capaces de producir significados virtualmente ilimitados. [...] No está mal recordarlo en un momento de tiranía de lo ‘vídeo’. Un momento en el que la imagen por antonomasia es la visual (aunque también existen imágenes auditivas, táctiles, olfativas y gustativas), y en el que la dinámica entre lo visible y lo inteligible (ahora en detrimento de nuestra capacidad intelectual) parece conducirnos, como señalara Sartori, del *homo sapiens* al *homo insipiens*. Hoy el flautista de Hamelín, que atrae tras sí a las ratas, pero también a los niños, no nos seduce con las notas de su flauta, sino con la hipnosis de los aparatos televisivos” (Vázquez Medel 2005b: 14).

El sonido grabado y reproducido nace con anterioridad a la invención del cine, y este es un aspecto que debemos tener en cuenta. Sin embargo, la sonorización de la cinematografía es un concepto para el que aún debería pasar cierto tiempo hasta que encontrase su propio equilibrio dentro del lenguaje –alambicado, destilado y mestizo por definición– que era y es el cine.

“El sonido, por más realista que sea, raras veces se emplea de un modo crudo: ‘A comienzos del cine sonoro se registraban casi todos los sonidos que el micrófono podía captar. Pronto se advirtió que la reproducción directa de la realidad daba una sensación tan poco real como posible y que los sonidos debían ser ‘seleccionados’ de la misma manera que las

imágenes’. A menudo miramos algo y prestamos oídos a un sonido proveniente del exterior, o bien estamos demasiado abstraídos para percibir los sonidos que alcanzan a nuestro oído: por estas razones un continuo sincronismo –lejos de ser realista– producirá un efecto antinatural” (Marcel 2002: 127).

Por ello los encargados de aportar la sonoridad a un film, los llamados “diseñadores de sonido”, crean sonidos falsos (a menudo de banco de sonidos y a menudo de producción sintética) para asociarlos a las imágenes fílmicas que pasan por veraces. En el cine es un efecto fácil de observar pero que requiere detenimiento. A modo de ejemplo podemos hablar de tantos y tantos planos en miles de películas en que un vehículo avanza por un carril: por muy poco ruidoso que sea el motor es imposible escuchar el leve contacto de los neumáticos con la yerba y la tierra: el leve crujir de hojas, el sutil sonido de las piedritas aplastando el suelo... En la vida real todos esos pequeños sonidos están siempre eclipsados por el sonido de un motor mecánico combustionando. Sin embargo, en el cine rara es la vez en la que, en un plano que se detiene en un vehículo, no escuchamos esos leves sonidos, que son imposibles de oír en la vida real, pero que le dan calidez y humanidad al relato narrado, permitiendo al espectador un emplazamiento más subjetivo y enfático con lo filmado. O ese otro ejemplo de cine clásico y contemporáneo en que los personajes dan una calada a un cigarrillo: el sonido sutil del papel de arroz quemándose, incluso el sonido humano de las cavidades corporales por cuyos conductos transita el humo... es absolutamente imposible escucharlo en la vida real. Y sin embargo en el cine ese sonido acompaña a un cigarrillo aun cuando éste se enciende en mitad de una calle, del tren... y hasta en mitad de una guerra. “A veces la mentira explica mejor que verdad la verdad misma”, que diría Manuel Vázquez Montalbán y no es, en modo alguno, ajeno ello también al cine.

Por tanto, esa acusmática es, según Cuadrado, uno de los principios básicos que pueden crear “la ilusión audiovisual”, ya que vincula un referente visual (la imagen en movimiento) a un objeto sonoro, y ello nos permite hablar con propiedad del audio-visual. “Libera al sonido de su fuente original y permite vincular un referente visual (la imagen cinematográfica) a un objeto sonoro meticulosamente diseñado,

creado con un propósito concreto y una opción estética determinada” (Cuadrado 2004: 241).

Así las cosas, podemos decir que ese sonido modificado ha abierto una enorme ventana de probabilidades acústico-sonoras en la expresión y lo narrativo del mismo modo que el montaje rompió la linealidad del proto-cinematógrafo primigenio.

“El cine narrativo, a través de la imagen y el contexto narrativo, casi siempre asigna una causa al sonido. El *flou* causal, así como la potencia de la síncrexis y de la imantación espacial, permiten, por lo demás con bastante facilidad, esta causalización de cualquier sonido. Al mismo tiempo —ésta es la paradoja, aunque sólo aparente—, el sonido, una vez ubicado causalmente (identificado con la ayuda de la imagen y de la ficción como zumbido eléctrico, ruido de jungla, puñetazo, etc.), permite que se lo trabaje con toda libertad, como materia, forma, textura, etc. en función de las necesidades de la escena, pero también de una cierta investigación estética” (Chion 1999: 152).

Otro punto y aparte dentro del sonido lo ocupa sin duda, el universo interminable de recursos extradiegéticos, entendidos éstos como un servo-recurso auditivo que se encarga de potenciar lo que la imagen evoca: una música de suspense acelerará el ritmo de las imágenes (cualesquiera que éstas sean) del mismo modo que una melodía en tono menor de piano acuciará el tono dramático y triste de lo que las imágenes narren. Asimismo, desde la irrupción de la multipantalla (y con ello, como hemos visto, el aumento de la necesidad de la enfatización —por breve e intenso— de lo que se narra) juega un papel muy importante la presencia (a veces abusivas, por influencia directa del consumo rápido con la lógica del videoclip) de la BSO (banda sonora original), compuesta para la ocasión y que, a modo de ayuda, los directores de los grandes *blockbuster* tienden a hacer uso (y a veces abuso).

“La construcción de la banda sonora de una película cinematográfica o de un programa es una de las facetas más creativas del proceso de realización audiovisual. A su concurso contribuye la existencia de una cuidadosa planificación y el mantenimiento de una sintonía entre el

trabajo de toma de sonido y el posterior, llevado a cabo en la fase de postproducción o sonorización final del programa. Los componentes de la banda sonora son la *palabra*, en su doble modalidad de ‘comentario’ o ‘voz en off’, o en la de ‘voces y diálogos sincronizados’, los ‘efectos sonoros ambientales y efectos de sonido’, la ‘música’ y el ‘silencio’, que también posee una expresividad propia. El *técnico de postproducción de sonido* ha de conjugar estas componentes para construir una banda que posea una relación de complementariedad con la banda de imágenes” (Martínez Abadía y Fernández Díez 2010: 87).

La banda sonora original (BSO, en su acrónimo más habitual) se ha convertido desde los años 80 en un componente básico del film y, además, en una pieza más dentro de su aparataje de marketing y promoción. En las décadas que van desde 1980 a 2008 las BSO significaron un plus desde el punto de vista de la industria en tanto servía de avanzadilla para conectar mundos en principio inconexos. De modo que cuando en 1992 se lanza el film *Terminator 2* en la productora deciden encargarle el tema principal de la película al grupo que más discos vendía ese año: la banda de rock Guns n’Roses. Asimismo, esa BSO se lanzaba unos dos meses antes con respecto al resto de la campaña del film y ya iba alquitranando el terreno para el estreno. Desde los años 80 del siglo pasado hasta la crisis de la industria musical (primero con la proliferación de las descargas de la red y luego con la consabida crisis económica desde 2008 a nuestros días) la importancia de la BSO en la industria cinematográfica era capital.

“Sobre el contenido que aparece en pantalla, la banda sonora de una película puede cumplir dos funciones genéricas: representacional y *poiética*. La primera de ellas asume, en términos generales, que la música es un acompañamiento a la historia que cuenta la película, tal y como hemos venido mostrando a lo largo de estas páginas. Por otra parte, denominamos función *poiética* al papel que juega la música cuando, de algún modo, entra en tensión con la banda de imágenes. Serán aquellos casos en los que imágenes y banda sonora proyecten, por así decir, distintas líneas de fuga, de tal manera que los mundos que proponen una

y otra mantendrían una relación dialéctica. Es lo que, en cierto modo, Xalabarder (2006) y Chion (2010) denominan *música anempática*” (Sánchez Viedma y Blanco Trejo 2012: 21).

El sonido en el nuevo cine digital andaluz, como hemos visto, cumple también una función muy determinada en la creación de una nueva sintaxis audiovisual con el cambio de analógico a digital, focaliza aún más la relación entre imagen y sonido ambos digitales y nos acerca, en definitiva, aún más a la inmersión narrativa en aquello que se nos cuenta, tal y como ya supo anticipar Cuadrado:

“Este enriquecimiento espacial de la imagen por el sonido desemboca, a pesar del artificio que supone todo el aparato cinematográfico (sonido creado con posterioridad a la imagen y postsincronizado con ella; procedencia del sonido, en muchos casos, de únicamente uno o dos altavoces), en una dosis mayor de realidad en la percepción de la imagen” (Cuadrado 2004: 253).

6. CONCLUSIONES

Llegamos al final de un recorrido que es mucho más ancho del que nos marcamos al inicio. En este epígrafe final haremos una exégesis justificada de los aspectos principales de esta investigación y contrastaremos las hipótesis que se formularon en el diseño de la investigación.

La hipótesis general del presente trabajo es que la reconversión desde lo analógico al digital del sector de la industria cinematográfica tiene una narrativa específica, da lugar a una forma de elaborar el film particular y muy diferente al resultado analógico. Y que ello, además, genera una revolución en todos los aspectos del sector. Creemos justificada la hipótesis central. La lógica de la nueva producción audiovisual es radicalmente diversa. Sólo a modo de ejemplo: parte del París de *El hombre de las mil caras*, en realidad, se rodó en Madrid con uso profuso del croma, así como varias secuencias del vehículo aparcado a orillas del Sena, en que los protagonistas conversaban, que se rodó, en realidad, introduciendo el viejo Mercedes-Benz en un set de rodaje madrileño con iluminación de nueva generación. También afecta al trabajo actoral, puesto que ahora –como hemos visto– buena parte del trabajo lo desarrollan los intérpretes hablando a ventanas en cuyo interior sólo hay un croma verde, o mirando a un municipio de tamaño considerable en sus fiestas patronales que, en realidad, sólo existe en sus cabezas y en la postproducción digital ulterior pues, ciertamente, se trata de una ermita y apenas un par de viviendas colindantes (en ambos ejemplos se trata del film *La isla mínima*). Gracias también a la innovación que conlleva la reconversión, un plano secuencia nocturno de una Granada a oscuras, con el brillo del rocío sobre sus callejuelas empedradas del Albaicín es también posible gracias a la tecnología digital (*Caníbal*).

Paralelamente a esa premisa central, a nuestro juicio justificada, se desarrollan dos hipótesis coadyuvantes, que son las que siguen:

Una primera hipótesis secundaria se refiere a las posibilidades laborales derivadas de la reconversión del sector. La inmensa mayoría de los oficios del cine ha mutado, reconvirtiéndose con la digitalización y otros, aún más numerosos, son oficios de nueva creación. Ello precisa de una legislación que sepa integrar las peculiaridades del oficio del cine (temporalidad, discontinuidad, necesidad de temporadas largas de preparación para, en cambio, una breve ejecución, etc.). Ante tal potencial, todos los partidos políticos españoles dicen integrar las demandas del sector en sus programas electorales, pero esto no se corresponde con la realidad. Podemos concluir que el peso en diputados de los partidos políticos en España es inversamente proporcional a la integración de las demandas del sector en sus respectivos programas políticos. Los partidos más votados en las dos elecciones nacionales que España ha vivido en seis meses entre diciembre de 2015 y junio de 2016 son aquellos que, según el sistema comparativo del método Rasch, menos han tenido en cuenta las demandas del sector. Asimismo, creemos que el cine en España está lejos de una protección estatal digna de su importancia, lo que se traduce en diversas consecuencias que hemos analizado de forma profusa, siendo varias de ellas: un tipo impositivo que grava los productos audiovisuales con un porcentaje que llega a ser el doble que el de los artículos de lujo, una aportación a la seguridad social muy por encima del resto de países del entorno europeo o, por último, una legislación en materia de nuevas tecnologías (como el caso analizado de los drones) extraordinariamente restrictivo y que dificulta sobremanera el desarrollo del sector. Creemos, pues, haber demostrado sobradamente que el músculo industrial del sector es de una vitalidad considerable, pese a las políticas gubernamentales cuya legislación marcha en dirección opuesta a las demandas del sector.

En relación con lo anterior debemos destacar la dirección que están adoptando los continuos avances en la tecnología digital. Esta es de tal alcance que hemos tenido que reescribir parte del epígrafe referente a la técnica cada pocos meses, con cada presentación de un nuevo drone —o con cada noticia de fallos en los mismos, como el

caso del Karma de Gopro, con el consiguiente revuelo mediático—, o con cada nota de prensa sobre una nueva cámara con fecha de comercialización fijada. En definitiva, la tecnología abre un universo gigante de posibilidades en las que el presupuesto de un film ya no es su único condicionante. Hoy gracias a la técnica, la posibilidad de crear cine está mucho más democratizada.

Una segunda hipótesis secundaria formula que los films andaluces (o, al menos, una gran mayoría de ellos) no sólo son una industria de entretenimiento al uso, sino que, lejos de ser sólo un oficio que como tal recibe una remuneración a la contraprestación de servicios, sirve como herramienta capaz de erigirse en aditivo de otros aspectos para construir un imaginario colectivo de Andalucía. Andalucía es una región muy particular en el conjunto del Estado español por muchos aspectos, pero principalmente dos: su historia y su demografía. Tiene más habitantes que 14 de los 27 países miembro de la Unión Europea y una historia milenaria rica de culturas, siendo uno de los epicentros económicos del mundo en el medievo y, tras el desmoronamiento de las colonias de ultramar, culminó la modernidad con severas crisis sociales y un control por parte de familias nobles que impidieron la llegada de la industrialización. Tras eso, además, un siglo XIX marcado por revueltas populares reprimidas, una guerra civil especialmente cruenta y una dictadura en que las vastas extensiones baldías de tierra fueron repobladas (*La isla mínima*). Una inmensa región agro-rural que va a modernizarse ya en pleno siglo XX para su segunda exposición universal y necesita limpiar la capital de droga (*Grupo 7*), o una región que ha sufrido como ninguna otra el fenómenos de los desahucios en la crisis que estalló en 2009 (*Techo y comida*) y que vive su religiosidad de una manera barroca, tamizada con el prisma de los conceptos cristianos de la redención, el calvario o el perdón incluso aplicándolos al mismo diablo (*Caníbal*). Son historias valientes, que contribuyen a que los andaluces, como pueblo, conozcan mejor su historia reciente, pero también la gramática histórica del presente. Son, en cierto sentido, films generadores de imaginario colectivo y que permiten a nuestra tierra un mejor conocimiento de su propia historia: narrada a través de la joven industria audiovisual de la cinematografía digital y que, antes de la llegada de la misma, habría sido imposible de contar.

Todas estas hipótesis, además, se han aplicado a las cinco cintas propuestas y, con las herramientas que nos proporciona la teoría del emplazamiento que formulara el profesor Vázquez Medel en relación con la semiótica, se han analizado prestando un interés máximo a algunos aspectos sutiles que sin embargo activan mecanismos que tienen que ver con las dos sub-hipótesis que hemos analizado previamente. Se trataba de argumentar en la praxis lo que queda formulado de forma, a nuestro juicio profusa, en el marco lógico.

Al fin, se trata de una tesis de cine, entendido éste como una industria que se revela tangencial para la construcción de los estados modernos. La mitología popular adjudica a Roosevelt la autoría de la famosa frase de “necesitamos el cine: gracias a él, el mundo entero conducirá nuestros coches y amará nuestra nación”. O el propio Vladimir Lenin en 1928, que dijo “de todas las artes, el cine es para nosotros la más importante: y puede y debe desempeñar un gran papel en la revolución cultural como medio de educación generalizada.” Por ello el cine no es un sector cualquiera, es un sector estratégico que se halla inserto actualmente en una encrucijada extraordinariamente vital: en una sempiterna diatriba entre el problema y la oportunidad. Para bien o para mal, nada en el oficio volverá a ser igual que hace apenas cinco años.

Paralelamente, el cine andaluz está, con toda probabilidad, en el mejor momento de su historia: toda una generación de profesionales andaluces del audiovisual está escribiendo algunas de las páginas más brillantes de este oficio, abordando temas valientes, arriesgados, comprometidos. Esos análisis filmicos nos han permitido una lectura del objeto material sugerente y así, unificando los principios establecidos por diferentes disciplinas, creemos haber podido ensanchar el horizonte de reflexión global.

Por último, siguiendo este planteamiento, el avance día a día de lo tecnológico en el campo de la comunicación en general y, muy concretamente, en el de la cinematografía en particular, se manifiesta como una construcción textual muy abierta a nuevas lecturas y con una fase ulterior de montaje filmico en permanente estado de actualización. Además, la fase previa de la filmación es tendente, por su naturaleza experimental y de beta constante, a incorporar nuevas fórmulas creativas

en cualquiera de sus procesos, componentes, características o funciones. Por todo ello no puede darse, a nuestro juicio, por concluida ninguna investigación al respecto, y esa es precisamente la buena noticia: que mucho, si no todo, está aún por hacer. Nosotros, como receptores, quedamos esperando que esas diferentes visiones de nuestros días asalten las pantallas que nos rodean para mancharnos de sus historias.

CONCLUSIONI

Abbiamo raggiunto alla fine di un viaggio che è molto più ampio di quanto abbiamo pianificato all'inizio. In questa sezione finale faremo un'esegesi giustificata degli aspetti principali di questa ricerca e contrapporre le ipotesi formulate nel progetto di ricerca dal capitolo tre.

L'ipotesi generale di questo lavoro è che la riconversione dall'analogico a digitale nel settore dell'industria cinematografica ha una narrazione specifica, si traduce in un particolare modo di fare cinema cui risultato è molto diverso dall'analogico.

Questo genera, anche, una rivoluzione in tutti gli aspetti del settore. Crediamo giustificata l'ipotesi centrale. La logica della nuova produzione cinematografica digitale è radicalmente diversa. A titolo di esempio, una parte del Parigi di *El hombre de las mil caras*, infatti, è stato filmato a Madrid con l'uso abbondante del chroma così come diverse sequenze dal veicolo parcheggiato accanto al Senna, in cui i protagonisti parlavano, che si filmò in realtà introducendo la vecchia Mercedes-Benz a Madrid nel set a Madrid con l'illuminazione di nuova generazione.

Questo cambio nella tecnica colpisce anche il lavoro attoriale, perché ora come abbiamo già visto, gran parte del lavoro gli interpreti lo fanno guardando delle finestre entro cui solo c'è una cromia verde, o guardando una città considerevole nelle sue feste che, in realtà, esiste solo nella loro immaginazione (certamente solo sarà così dopo la successiva postproduzione digitale, (in due esempi è il film *La isla mínima*). Grazie anche all'innovazione che ha comportato la riconversione, una sequenza notturna di Granada, scura, con la luminosità minima del Albaicín è adesso possibile anche (*Caníbal*) via la tecnologia digitale.

Parallelamente a questa premessa centrale, a secondo noi giustificata, due ipotesi ausiliarie ci sono sviluppati, sono questi:

Una prima ipotesi secondaria si riferisce alle opportunità di lavoro derivanti dalla ristrutturazione del settore.

La grande maggioranza dei mestieri del cinema è mutato, riconvertito alla digitalizzazione e altri, ancora più numerosi, sono state recentemente posti di nuova creazione. Ciò richiede una legislazione che sappia integrare le peculiarità del mestiere del cinema (temporalità, discontinuità, la necessità di un lungo periodo di preparazione per una breve esecuzione, ecc.).

Dato questo potenziale, tutti i partiti politici spagnoli dicono integrare le esigenze del settore nei loro programmi elettorali, ma questo non sempre corrisponde alla realtà. Possiamo concludere che il peso dei partiti politici in Spagna è inversamente proporzionale alla integrazione delle richieste del settore del cinema nei rispettivi programmi politici. In fatto: le parti più votati nelle due elezioni nazionali che Spagna ha vissuto in sei mesi -tra dicembre 2015 e giugno 2016- sono quelle che, a secondo il metodo comparativo del sistema Rasch, hanno messo di meno delle considerazione le esigenze del settore.

Crediamo, anche, che il cinema in Spagna sia lontano da una protezione decente por parte dello stato che sia accordo alla sua importanza, questo implica conseguenze varie che abbiamo analizzato abbondantemente: un'aliquota fiscale applicata sui prodotti audiovisivi con una percentuale che diventa il doppio rispetto ai beni di lusso, un contributo alla sicurezza sociale sopra di altri paesi in ambito europeo e, infine, la normativa sulle nuove tecnologie (come nel caso analizzato dei droni) troppo restrittiva e che ostacola notevolmente lo sviluppo del settore. Abbiamo quindi ampiamente dimostrato che il muscolo industriale del settore è di notevole vitalità, nonostante le politiche pubblici dello Stato, che legisla di forma opposta alla esigenze dell'industria.

Sulla tecnica dobbiamo sottolineare la direzione continua di progressi della

tecnologia digitale. La tecnologia evoluzione così in fredda che abbiamo dovuto riscrivere parte della sezione riguardante alla tecnica ogni pochi mesi, con ogni presentazione di un nuovo drone ed ogni nuova notizia. Alla finne, la tecnologia apre un universo di possibilità in cui il bilancio di un film non è più l'unico fattore decisivo. Oggi, grazie alla tecnologia, la possibilità di creare cinema è molto più democratizzata.

Una seconda ipotesi secondaria formula che i film andalusi (o almeno una grande maggioranza di essi) non sono solo una industria dell'intrattenimento (una professione che come tale riceve la retribuzione per i servizi), invece serve come uno strumento per costruire un immaginario collettivo dell'Andalusia.

L'Andalusia è una regione molto particolare in tutto lo stato spagnolo in molti modi, ma principalmente due: la sua storia e la demografia. Ha più persone di 14 dei 27 Stati della Unione Europea e una ricca storia antica delle culture, uno degli epicentri economiche del mondo nel Medioevo e dopo il crollo delle colonie d'oltremare, che culmina con la modernità, gravi crisi e il controllo sociale da parte delle famiglie nobili che hanno impedito l'arrivo dell'industrializzazione.

Dopo di che, il XIX secolo arriva segnato da rivolte popolari represses, una guerra civile particolarmente sanguinosa e una dittatura in cui sono state ripopolata le vaste estensioni di terreno incolti (*La isla mínima*). Un'enorme regione agro-rurale che sarà già modernizzato nel ventesimo secolo per la sua seconda Esposizione Universale e la necessità di cancellare la capitale di tante droga (*Grupo 7*), o di una regione che ha sofferto come nessun altro i fenomeni di sgomberi forzati nella crisi scoppiata nel 2009 (*Techo y comida*) e che vive la sua religione in maniera barocca, setacciata attraverso il prisma di concetti cristiani della redenzione, il perdono Calvario anzi applicandolo al diavolo steso (*Caníbal*).

Le storie sono coraggiose, e contribuiscono all'Andalusia, che come popolo più essere più consapevoli della loro storia recente, ma anche la grammatica storica del suo presente. Essi sono, in un certo senso, film generatori d'immaginario collettivo e permettono alla nostra terra una migliore conoscenza della propria storia raccontata attraverso la giovane industria audiovisiva del cinema digitale: perché, prima di

quest'arrivo, sarebbe stato impossibile.

Tutte queste ipotesi sono state anche applicate ai cinque film proposte, e con gli strumenti che ci dà la "teoría del emplazamiento" che formulasse il professor Vázquez Medel per quanto riguarda la semiotica, sono stati analizzati (con interesse massimo per alcuni aspetti sottili che attivano meccanismi che hanno a rapporto con le due sotto-ipotesi). Si è sostenuto in la prassi ciò che viene formulato nel marco logico.

Alla fine, si tratta di una tesi dottorale di ricerca sul cinema, cinema a modo di industria fondamentali per costruire gli stati moderni. Magari la mitologia popolare afferma a Roosevelt la paternità della famosa frase "abbiamo bisogno di cinema: grazie a lui, il mondo intero vorrà guidare le nostre auto e ad amare la nostra nazione." Il proprio Vladimir Lenin, nel 1928, ha detto "di tutte le arti, il cinema è per noi il più importante. E può e deve svolgere un ruolo importante nella rivoluzione culturale come mezzo d'istruzione di massa". Per tutto quello il cinema non è un settore in più, è invece un settore strategico che attualmente è incorporato in un crocevia straordinariamente vitali: la diatriba eterna tra il problema e l'opportunità. Bene o male, tutto in quest'ufficio sarà diverso oggi di cinque anni fa.

In parallelo, il cinema andaluso è adesso, con probabilità, nel momento migliore della sua storia: un'intera generazione di professionisti del settore audiovisivo sta scrivendo alcune delle pagine più brillanti di questo ufficio, affrontando temi coraggiosi, audaci. Queste analisi filmiche ci hanno permesso una lettura di oggetto materiale suggestivo e unificando così i principi di discipline diverse, siamo stati in grado di ampliare l'orizzonte della riflessione globale.

Per finire, e seguendo quest'approccio, la nuova tecnologica nel campo della comunicazione in generale e, più specificamente, nella cinematografia in particolare, appare come una costruzione molto aperta alle nuove letture e filmica, anzi ha una fase successiva di assemblaggio in uno stato permanente di aggiornamento. Inoltre, la fase preliminare del film a già aperto a incorporare nuove formule creative in ogni uno dei suoi processi, componenti o funzioni.

Pertanto non può essere, a nostro giudizio, nessuna richiesta data per chiusa, e questo è proprio la buona notizia: che molto, se non tutto, è ancora da fare. Noi, come spettatori, speriamo che queste diverse visioni cinematografica dal nostro mondo da oggi assalgano i schermi, e che ci macchiano delle loro storie.

7. GLOSARIO

PERFIL EMERGENTE	DEFINICIÓN
Animador/a3D (CGI: Computer-generated imagery)	Profesional con conocimientos tradicionales de interpretación (como un actor) y conocimientos técnicos sobre el uso de la aplicación de animación que se esté usando en la producción (Maya, 3D MAX, XSI, etc.).
Arduino	Es el nombre de una compañía de <i>hardware</i> libre, además de funcionar como una comunidad digital tecnológica, que diseña y manufactura placas de desarrollo de hardware y software compuestas respectivamente por circuitos impresos que integran un microcontrolador, y un entorno de desarrollo (IDE) en donde se programa cada placa. Arduino fue creado por un grupo de estudiantes italianos a mediados de los 2000 y se pensó como una manera de facilitar el uso de la electrónica y programación de sistemas digitales y proyectos transdisciplinarios. Las placas,

	<p>así como sus códigos de <i>software</i> y el propio <i>hardware</i> son liberados bajo licencia de código abierto que permite libertad de acceso –y por tanto modificación– de los mismos.</p> <p>El hardware consiste en una placa de circuito impreso con un microcontrolador, usualmente Atmel AVR, puertos digitales (bluetooth) y analógicos (micro USB) de entrada/salida. A éstos se les pueden conectar placas de expansión (<i>shields</i>) que amplían las características de funcionamiento y potencia de la placa: actualmente funciona en 32 y 64 bits. Asimismo, el <i>software</i> consiste en un entorno de desarrollo (IDE) basado en el entorno de <i>processing</i> y lenguaje de programación basado en <i>wiring</i>, así como en el cargador de arranque (bootloader), que es ejecutado en la placa. El microcontrolador de la placa se programa a través de un ordenador, haciendo uso de comunicación serial mediante un convertidor de niveles RS-232 a TTL serial.</p> <p>La primera placa Arduino fue introducida en 2005, ofreciendo una filosofía <i>low cost</i> y facilidad de uso para novatos y profesionales que buscaran desarrollar proyectos interactivos con su</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>entorno mediante el uso de actuadores y sensores. Esto fue especialmente significativo en el mundo del audiovisual porque, partir de octubre de 2012, se incorporaron nuevos modelos de placas de desarrollo que hacen uso de microcontroladores Cortex M3, ARM de 32 bits, que coexisten con los originales modelos que integran microcontroladores AVR de 8 bits. Eso significa que para operaciones “sencillas” como estabilizar tres ejes direccionales en, por ejemplo, un estabilizador digital Gimbal, ya no era necesario un procesador caro y pesado: esta operación podría resolverse con una placa económica y tres motores con la suficiente potencia como para moverlos. No obstante, en el caso de los drones sí se necesita de una potencia que sólo las placas Arduino de última generación proporcionan.</p> <p>Las placas Arduino están disponibles de forma ensamblada o en forma de kits <i>DIY</i> (“hágalo usted mismo”).</p> <p>Arduino se puede utilizar para desarrollar objetos interactivos autónomos o puede ser conectado a <i>software</i> tal como Adobe Flash, Processing, Max/MSP, Pure Data, etc. Es una tendencia tecnológica utilizar Arduino como tarjeta de adquisición de datos desarrollando interfaces en</p>
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	software como JAVA, Visual Basic y LabVIEW. Las placas se pueden montar a mano o adquirirse. El manual de desarrollo se puede descargar gratuitamente desde miles de foros. Actualmente son más importante que la creación de sus autores las aportaciones de cientos de miles de creadores anónimos, que, con sus trabajos y “testeos” –en el argot informático– lo están mejorando constantemente.
Arquitecto/a acústica, acústica virtual o responsable de la acústica arquitectónica	Persona que estudia los fenómenos vinculados con una propagación adecuada, fiel y funcional del sonido en un recinto, ya sea una sala de concierto o un estudio de grabación. Esto involucra también el problema del aislamiento acústico.
Arquitecto/a transmedia	Persona que define el contexto y arquitectura de las experiencias de un mundo de historias que infunden con las conductas de juegos.
Blogger	Persona que escribe en blogs creados por las mismas marcas, donde publicitan su producto en particular, lo que hace más cercano el trato con el cliente, desde el punto de vista del marketing.
Buscador/captador de tendencias	Persona encargada de rastrear hoy los gustos y necesidades que el consumidor

	tendrá mañana.
Community manager/ Social Media Manager	Persona encargada de gestionar, construir y moderar comunidades en torno a una marca en internet, con conocimientos sobre estrategias de comunicación en línea para llegar a la comunidad de manera efectiva. Se trata de una profesión emergente que requiere de aptitudes específicas para desarrollar un buen papel.
Consultor/a creativo/a financiero/a	Persona especialista en <i>software</i> que busca la tecnología que resuelva una necesidad creativa, o sugiera una posible aplicación y que recomiende la solución técnica que solicita el proyecto.
Consultor/a técnico/a TIC	Persona especialista en TIC que busca la tecnología que resuelva una necesidad creativa, o sugiera una posible aplicación y que recomiende la solución técnica que necesita un proyecto.
Consultor/a técnico/a transmedia	Persona especialista en transmedia que resuelve una necesidad creativa, o sugiere una posible aplicación y que recomienda la solución que necesita un proyecto.
Consultor en <i>crowdfunding</i>	Profesional especializado en la obtención de financiación a través de sistemas de financiación colectiva y voluntaria en

	internet.
Consultor en <i>crowdsourcing</i>	Profesional especializado en la captación de servicios y/o contenidos generados de forma colectiva y voluntaria al proceso de producción a través de sistema de colaboración por Internet.
Desarrollador/a de proyectos y control de videojuegos	Persona que controla todas las actividades por las cuales se diseña y crea un videojuego, desde el concepto inicial hasta el videojuego en su versión final. Esta es una actividad multidisciplinaria, que involucra procesos de informática, diseño, sonido, actuación, etc.
Director/a de desarrollo de negocio (preproducción-producción-postproducción, comercialización)	Responsable del diseño y ejecución del plan de negocio de un proyecto, desde su preproducción hasta el final de su comercialización. Está presente en todas las fases de la cadena de valor del producto.
Diseñador/a gráfico/a experto/a en entornos digitales (web, multimedia)	Persona responsable del diseño web, que va más allá del diseño gráfico, al influir en él multitud de factores que limitan las posibilidades del diseño (conexiones de los usuarios, velocidad de visualización, elementos gráficos pesados, visionado en distintos navegadores web), pero también otros que añaden interactividad y funcionalidades a una página web

	(interacción con el usuario, menús de navegación, enlaces, formularios, etc.).
Diseñador/a interface (usabilidad accesibilidad)	Persona encargada del diseño de aplicaciones, máquinas, dispositivos de comunicación móvil, aplicaciones de software, y sitios web enfocados en la experiencia de usuario y la interacción. Involucra a varias ramas del diseño y el conocimiento como el diseño gráfico, industrial, web, de <i>software</i> y la ergonomía. Deben atender a la usabilidad (grado de eficacia, eficiencia y satisfacción con la que usuarios específicos pueden lograr objetivos específicos, en contextos de uso específicos) y accesibilidad (que pueda ser usado correctamente por personas con discapacidad).
Drone, drones	Heredado de la industria militar, se trata de un vehículo aéreo no tripulado (<i>VANT</i>), <i>UAV</i> (Unmanned Aerial Vehicle). Comúnmente llamado dron (en castellano), es una aeronave que vuela sin tripulación. En sus aplicaciones militares, son denominados “vehículo aéreo de combate no tripulado” (<i>UCAV</i> por su nombre en inglés). Para distinguir los <i>VANT</i> de los misiles, un <i>VANT</i> se define como un vehículo sin tripulación reutilizable, capaz de mantener de manera autónoma un nivel de vuelo

	<p>controlado y sostenido, y propulsado por un motor de explosión o de reacción. Por tanto, los misiles de crucero no son considerados <i>VANT</i> porque no pueden “reutilizarse” al inmolarse cuando impacta contra su objetivo.</p> <p>Hay una amplia variedad de formas, tamaños, configuraciones y características en el diseño de los drones. Si bien su uso civil ya existía desde los años 90, los vehículos aéreos pilotados remotamente (o por control remoto) se conocían como Aeronaves Radiocontroladas o Aeronaves R/C, y consistían en helicópteros en miniatura con un pequeño motor de carburación con gasolina que se controlaban con el emisor RC. Sin embargo, era imposible colocar una cámara sobre ellos (debido al peso de las cámaras de los años 90) y, aun habiendo existido una cámara pequeña, habría sido poco productivo “pegarla” al cuerpo sin un sistema de estabilización de ejes. Dicho sistema de estabilización sí existía, pero debido a su peso sólo podían montarse sobre helicópteros grandes, de tamaño normalizado y con tripulación a bordo. No obstante, con el paso de los años los drones han logrado otros tipos de usos que amplían el número de consumidores,</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>desde el mero <i>hobbie</i> hasta los profesionales del sector, especialmente el audiovisual. Su auge en el mercado ha sido tal que cada vez hay un mayor número de empresas que emergen en este nicho de mercado. Actualmente la asiática DJI con su gama Phantom en el nivel semi pro, o la serie Inspired 1 (como tope de gama), es la más puntera en el ámbito de los drones a nivel mundial.</p> <p>Todos ellos llevan un sistema de estabilización de 3 y hasta 4 ejes que les permite la toma de imágenes con una suavidad impensable hace apenas un par de años, ni siquiera para el piloto de helicópteros más experimentado. En la actualidad los avances con respecto a la tecnología de los 90 pueden enumerarse, <i>grosso modo</i>, en:</p> <ul style="list-style-type: none">- Uso de energía no fósil gracias las nuevas baterías de litio.- Retorno en tiempo real de lo que se está grabando gracias a la tecnología digital que emite en HDMI y se puede monitorizar con <i>tablets</i> y <i>smartphones</i>.- Grabación con cámaras 4K en RAW 4:2:2.- Estabilizador digital de hasta 4
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>ejes basado en tecnología Arduino evolucionada.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sistema de infrarrojos que detecta obstáculos y los esquiva (este sistema viene de serie en el DJI Phantom 4). - Sistema de lentes intercambiables con luminosidad f2 (DJI Inspired1). - Alcance del piloto en tierra de hasta 5 kilómetros con respecto a la aeronave. - Nuevos motores de última generación que permiten aceleraciones de hasta 90 km/h. - Disminución de precio tal que un aparato equipado puede costar lo mismo que un único día de grabación con helicóptero real.
Editor/a libros digitales o e-books interactivos multimedia	Profesional con capacidad para maquetar, editar publicaciones para <i>e-readers</i> haciendo uso de las capacidades de comunicación con el espectador (usuario) que ofrecen los sistemas interactivos digitales.
Experto/a en distribución de contenidos	Profesional especializado en la distribución de contenidos audiovisuales no sólo por las vías tradicionales de comercialización, sino también a través de las nuevas ventanas de explotación de contenidos audiovisuales tales como

	internet, los dispositivos móviles, la TDT, etc.
Experto/a en marketing móvil	Profesional dedicado al diseño, implantación y ejecución de acciones de marketing realizadas a través de dispositivos móviles (envío de SMS o MMS, promociones, concursos o sorteos, campañas de emisión de llamadas telefónicas, inserción de anuncios o patrocinios en contenidos que se distribuyen a través de este canal, etc.).
Experto/a en <i>streaming</i> (distribución audio/vídeo por internet)	Profesional dedicado a la distribución de audio y vídeo por internet de manera continua sin necesidad de que los contenidos sean descargados previamente.
Experto/a transmisión de señales audio/vídeo de alta calidad en la red	Profesional dedicado a la distribución de audio y vídeo en HD por internet de manera continua sin necesidad de que los contenidos sean descargados previamente.
Gestor/a I+D	Profesional con perfil de gestión de proyectos encargado de la solicitud y seguimiento de incentivos y subvenciones, así como de todo aspecto no técnico de un proyecto I+D.
Gestor/a legal especializado/a en propiedad intelectual audiovisual y	Profesional experto en la regulación internacional del derecho de autor relativo a las obras audiovisuales,

derivados	incluidos los derechos conexos al nuevo entorno de internet y de las nuevas formas de distribución de contenidos audiovisuales a través de las TIC.
Guionista animación	Persona con conocimientos sobre conceptos de animación tradicional y capacidad para narrar con un detalle superior al del cine de ficción. Implica capacidad para narrar haciendo uso de las posibilidades gráficas que ofrece la animación frente a la ficción.
Guionista nuevos formatos multiplataforma	Guionista con capacidad para narrar haciendo uso de las posibilidades de comunicación con el/la usuario/a que ofrecen los sistemas interactivos digitales adaptado a las distintas plataformas existentes en el mercado.
Iluminador/a 3D (animación)	Profesional de la animación por ordenador con conocimientos de fotografía e iluminación tradicionales, así como conocimientos técnicos sobre el uso de las herramientas de iluminación y <i>render</i> usadas en la producción de animación por ordenador (Maya, 3D MAX, XSI, etc.).
Modelador/a 3D (CGI)	Profesional con conocimientos artísticos en dibujo y modelado, así como conocimientos técnicos sobre el uso de la aplicación de modelado que se esté

	usando en la producción (Maya, 3D MAX, XSI, etc.).
Músico/a creador/a de sonido para videojuegos	Músico especialista en música creada para videojuegos, un género musical por derecho propio, principalmente por tratarse en su mayor parte de música programada, a diferencia de la música grabada en estudio o interpretada en directo. Esta música posee un estilo parecido que podría ser descrito como el “género de videojuegos” en términos de composición, en contraposición a simplemente la “música de videojuegos” que aparece en un videojuego o es reproducida en una consola de videojuegos.
Narrador/a transmedia	Profesional capaz de crear una narración a través de múltiples plataformas en la que cada elemento contribuya de manera única a crear un universo narrativo para el/la espectador/a, jugador/a, o usuario/a. El uso de diferentes plataformas crea diferentes “puertas de acceso” a través de las cuales el consumidor puede sumergirse en él.
Operador/a sistemas cámaras automatizadas	Operador/a de cámaras gestionadas por control remoto, que pueden moverse en cualquier dirección, enfocar y manejar el zoom.

Postproductor/a digital audio/vídeo	Persona con conocimientos tradicionales sobre teoría del color, diseño gráfico, composición visual, etc. Tiene también conocimientos técnicos sobre el uso de la aplicación de composición que se esté usando en la producción (After Effects, Nuke, etc.)
Productor/a o creativo/a transmedia	Profesional responsable de la continuidad narrativa entre los medios. Debe tener experiencia en juegos, cine, televisión, medios de comunicación, medios sociales, publicidad y tecnología web para poder ser un/a gran gestor/a de un equipo multiplataforma.
Programador/a multiplataforma	Profesional con conocimiento para desarrollar programas, sistemas operativos, lenguajes de programación, u otra clase de software, que puedan funcionar en diversas plataformas.
Project manager	Gerente, director/a, líder o encargado/a de proyecto. Es la persona que tiene la responsabilidad total del planeamiento y la ejecución acertados de cualquier proyecto.
QA manager	Profesional responsable del monitoreo y evaluación sistemática de los diversos aspectos de un proyecto, servicio o instalación para maximizar la probabilidad de que los estándares

	mínimos de calidad estén siendo alcanzados por el proceso de producción.
Responsable de estrategia 2.0	Profesional de marketing encargado del diseño y supervisión de un plan estratégico 2.0 que incluya al menos identificación de la audiencia, diseño y desarrollo de la plataforma web, integración de las campañas de marca, coordinación y creación de contenidos, asignación de objetivos, atracción de audiencias, conversación activa en redes sociales, responsabilidad social y servicio al cliente.
Responsable de marketing creativo	Experto/a en marketing con capacidad de generar nuevas posibilidades en las estrategias de mercado, de ventas, estudio de mercado, posicionamiento de mercado, etc., capaces de solucionar problemas, proponer cosas distintas y novedosas, pero no en abstracto, sino a realidades, componentes y situaciones concretas.
Responsable de marketing en servicios socioculturales	Profesional encargado del marketing relacionado con la responsabilidad social corporativa y el fomento de la cooperación institucional o formativa. Responsable de cuidar esos aspectos y realizar actividades que cumplan con responsabilidades institucionales, formativas, ecológicas, etc.

Responsable de marketing relacional	Experto/a en marketing especializado/a en generar relaciones rentables con los clientes, buscando crear, fortalecer y mantener las relaciones de las empresas comercializadoras de bienes y servicios con sus clientes, buscando lograr el máximo número de negocios con cada uno de ellos.
Responsable del diseño y generación de productos específicos por sectores (realidad aumentada)	Persona responsable del diseño de aplicaciones que permiten una visión directa o indirecta de un entorno físico del mundo real, cuyos elementos se combinan con elementos virtuales para la creación de una realidad mixta en tiempo real donde se superponen los datos informáticos al mundo real.
Responsable SEO/SEM/ posicionamiento local web	Persona encargada de adecuar la información de una página web y utilizar técnicas de marketing online al objeto de que dicha web aparezca en las primeras posiciones de los resultados ofrecidos por un motor de búsqueda para determinadas palabras clave. Necesita formación avanzada 2.0, conocer los canales de medio SEO, SEM, analítica web, social media, e-mailing, afiliación, campañas de display (banners), etc.
Rigger (set up animación)	Persona con conocimientos en programación, bajo el lenguaje de la aplicación de animación que se esté

	usando en la producción (Maya, 3D MAX, XSI, etc.). Conocimientos de las necesidades del/ de la animador/a. No necesita ser un/a animador/a, pero debe conocer a la perfección lo que el/la animador/a hace.
Técnico/a ajuste de sistemas para realización espectáculos en directo	Persona capaz de llevar a cabo la realización de producciones cinematográficas, audiovisuales y multimedia, así como la edición y postproducción audiovisual, la coordinación de representaciones escénicas y de espectáculos.
Técnico/a comercial	Comercial que requiere de conocimientos técnicos para desarrollar ventas: conoce perfectamente el funcionamiento del sistema o producto que va a vender, habla con conocimientos sobre lo que está ofreciendo y conoce el mercado de compradores donde puede mover su producto.
Técnico/a de render-UI artist (videojuego + animación)	Render es el proceso que realiza el ordenador para generar un fotograma de imagen a partir de los modelos digitales previamente creados por el modelador, animados por el/la animador/a y finalmente iluminados por el/la iluminador/a. Se necesita una gran capacidad de procesamiento para esta tarea y los estudios de animación suelen

	<p>contar con servidores (ordenadores potentes) dedicados exclusivamente a ello. A este conjunto de servidores se le llama granja de render. Una persona, el/la gestor/a de render, debe encargarse de que la granja y la cola de render funcionen adecuadamente, según las necesidades de la producción.</p>
Técnico/a desarrollo software multiplataforma	<p>Capacidad para programar, diseñar software adaptado a las distintas plataformas existentes en el mercado, haciendo uso de las capacidades de comunicación con el/la espectador/a (usuario/a) que ofrecen los sistemas interactivos digitales.</p>
Técnico/a en codificación (compresor)	<p>Técnico/a responsable de reducir y eliminar datos redundantes del vídeo para que el archivo de vídeo digital se pueda enviar a través de la red y técnico/a en codificación (compresión) y almacenaje en discos informáticos. Debe conocer las técnicas de compresión eficaces que permitan reducir considerablemente el tamaño del fichero afectando muy poco, o en absoluto, a la calidad de la imagen.</p>
Técnico/a estereoscopia (rodaje)	<p>Profesional con competencia técnica capaz de recoger información visual tridimensional o de crear la ilusión de profundidad en una imagen.</p>

Técnico/a intermediación digital (DIT)	Persona que trabaja en colaboración con el/la director/a de fotografía en el flujo de trabajo, sistematización, integridad de la señal y la manipulación de imágenes, para lograr la máxima calidad de imagen y los objetivos creativos de la cinematografía en el ámbito digital.
Técnico/a Mocap	Responsable del proceso de grabación de movimiento de las acciones de los actores humanos (incluye la cara, los dedos o capturas de las expresiones sutiles) y la traducción de ese movimiento a un modelo digital para animar modelos digitales de personajes en 2D o 3D animación por ordenador.
Técnico/a postproducción estereoscópica	Profesional con competencia técnica capaz de editar y postproducir información visual tridimensional o de crear la ilusión de profundidad en una imagen en el proceso de postproducción.
Texturizador/a mapeador/a (animación)	Persona con conocimientos artísticos de pintura digital. Conocimientos técnicos sobre el uso de la aplicación de texturizado que se esté usando en la producción (Maya, 3D MAX, XSI, etc.).
Traductor/a e intérprete de proyectos (localiza, traduce e interpreta)	Experto/a en traducción e interpretación con conocimientos de la cultura de cada país en el que se distribuya la obra audiovisual o interactiva. La dificultad

	que tiene el hecho de que una persona asuma este rol hace que sea asumida por un grupo de expertos/as, cada uno/a nativo/a en su idioma, o una empresa de servicios.
Video jockey/ video mapping	Creador que genera sesiones visuales mezclando en directo <i>loops</i> de vídeo con música u otro tipo de acción. Especialistas en técnicas de proyección de imágenes sobre superficies reales, generalmente inanimadas, para conseguir efectos de movimiento o 3D, dando lugar a un espectáculo artístico.
Video marketing	Especialista en el uso de la imagen audiovisual, principalmente a través de la red, para lograr objetivos dentro de una estrategia de marketing.
Webmaster	Persona responsable de mantenimiento o programación de un sitio web

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS / BIBLIOGRAFÍA

Nota previa: hemos querido ofrecer no sólo una compilación de las notas bibliográficas referenciadas sino, además, una bibliografía que, si bien no aparece citada de manera expresa, sí ha sido fundamental en el transcurso de nuestra reflexión para poder llegar a buena parte de las conclusiones obtenidas en el presente trabajo. Al tener este proyecto, además de la parte central dedicada a comunicación, una indudable dimensión tecnológica y en materia de ciencias económicas y de mercado, nos parecía pertinente ofrecer –además de las mentadas referencias bibliográficas– un itinerario básico que permita hacer un seguimiento integral de nuestra propuesta.

Abadía, José Martínez y Serra Flores, Jordi (eds.) (2000): *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. Paidós. Barcelona.

Abruzzese (2005): “La pelle dei media” en Pezzini I. y R. Rutelli (eds.), *Mutazioni audiovisive, sociosemiotica, attualità e tendenze nei linguaggi dei media*. ETS. Pisa.

Acemoglu, Daron y Robinson, James (2014): *Por qué fracasaron los países*. Deusto. Bilbao.

Acosta, Ángel (2009): *La bisagra. Comunicación, conocimiento y complejidad*. Alfar. Sevilla.

Aicher, Otl (2001): *Analógico y digital*. GG. Barcelona.

Akerlof, George y Shiller, Robert (2016): *La economía de la manipulación*. Deusto. Bilbao.

- Aladro Vico, Eva y Padilla Castillo, Graciela (eds.) (2016): *Aplicaciones actuales de la comunicación e interacción digitales*. Fragua. Madrid.
- Alonso García, Luis y Palazón Meseguer, Alfonso (2000): “Continuidad y Linealidad, del audiovisual al multimedia” en Salvat Martínrey, Guiomar (coord.): *La experiencia digital en presente continuo*”. Universidad Europea-CEES Ediciones. Madrid.
- Alonso García, Luis (2010): *Lenguaje del film, praxis del film: una introducción al cinematógrafo*. Alonso y Valdés editores. Madrid.
- Alsina Munnué, H. (1954): *Historia de la fotografía*. Ediciones del Nordeste. Barcelona.
- Altman, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Paidós. Barcelona.
- Andrade Boué, Pilar (2010): “Novela policíaca y cine policíaco: una aproximación”. *Ángulo Recto: revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2. N.1. 1-10.
- Andrew, James Dudley (1992): *Las principales teorías cinematográficas*. Rialp. Madrid.
- Ansola González, Txomin (2005): “en busca del dato perdido. Fuentes y metodología de la historia del cine en el ámbito local”. *Área Abierta*. Número 12. 1-9.
- Ansón, Antonio (1992): *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*. Cátedra. Madrid.
- Ansón, Antonio (2000): *Novelas como álbumes. Fotografía y Literatura*. Mestizo. Murcia.
- Ansón, Antonio (ed.) (2003): *Los mil relatos de la imagen y uno más*. Diputación de Huesca. Huesca.
- Apel, Karl-Otto (1985): *La transformación de la filosofía*. Taurus. Madrid.
- Apel, Karl-Otto (1991): *Teoría de la verdad y ética del discurso*. Paidós. Barcelona.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press. Minneapolis.
- Aracil, Alfredo y Rodríguez, Delfín (1982): *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Istmo. Madrid.

- Aranda Juárez, Daniel; Esquirol Salom, Meritxell y Sánchez Navarro, Jordi (2009): *Puntos de vista: una mirada poliédrica a la historia del cine*. Editorial OUC. Barcelona.
- Arnheim, Rudolf (1982): *À propos de la nature de la photographie*. Arts et diffusion. Lieja.
- Arnheim, Rudolf (1989): *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Alianza. Madrid.
- Arnheim, Rudolf (1992): *El cine como arte*. Paidós. Barcelona.
- Arrighi, Giovanni y Silver, Beverly (eds.) (2001): *Caos y orden en el sistema-mundo moderno*. Akal. Madrid.
- Arrouye, Jean (dir.) (2005): *La photographie au pied de la lettre*. Publications de l'Université de Provence. Aix-en-Provence.
- Assef, Jorge (2013): *La subjetividad hipermoderna: una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*. Grama ediciones. Buenos Aires.
- Aumont, Jaques (1992): *La imagen*. Paidós. Barcelona.
- Aumont, Jaques (1998): *El rostro del cine*. Paidós. Barcelona.
- Aumont, Jaques y Leutrat, Jean-Louis (1980): *Théorie du film*. Albatros. Paris.
- Aumont, Jaques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc (2002): *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós. Barcelona.
- Ayala, Francisco (1988): *Recuerdos y Olvidos*. Alianza. Madrid.
- Azara, Pedro (2002): *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*. GG. Barcelona.
- Azcona, Rafael (2007): "El oficio del guionista (entrevista)". Consultable digitalmente en: <https://www.youtube.com/watch?v=Mw9A4jd7rl4>
- Baca Martín, Jesús Ángel (2005): *La Comunicación Sonora: singularidad y caracterización de los procesos auditivos*. Biblioteca Nueva. Madrid.
- Bajtín, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Taurus. Madrid.
- Balseiro Pérez, Manuel (2016): *La cabeza caliente*. Editorial UOC: Barcelona.
- Bann, Stephen y Hermange, Emmanuel (ed.) (2000): *Photography and Literature: an Anglo-French symposium*, Journal of European Studies, Alpha Academic, vol. 30, part. I, nº 117.
- Banzi, Massimo y Shiloh, Michael (2016): *Introducción a Arduino*. Anaya multimedia. Madrid.

- Baños Boncompain, Antonio (2009): *La economía no existe. Un libelo contra la econocracia*. Los libros del lince. Barcelona.
- Baños Boncompain, Antonio (2012): *Posteconomía: hacia un capitalismo feudal*. Los libros del lince. Barcelona.
- Barthes, Roland (1966): *Critique et vérité*. Seuil. Paris.
- Barthes, Roland (1992): *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós. Barcelona.
- Barthes, Roland (2009): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós. Barcelona.
- Batchen, Geoffrey (2004): *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. GG. Barcelona.
- Baudiou, Alain (2009): *Del capello e del fango: riflessioni sul cinema*. Pellegrini. Cosenza.
- Baudrillard, Jean (1978): *Cultura y simulacro*. Kairos. Barcelona.
- Baudrillard, Jean (2000): *Pantalla total*. Anagrama. Barcelona.
- Baudrillard, Jean (2002): *La ilusión vital*. Siglo XXI. México DF.
- Baudrillard, Jean (2007): *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI. México DF.
- Baudrillard, Jean (2009): *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estrategias*. Anagrama. Barcelona.
- Baudrillard, Jean (2002): *Contraseñas*. Anagrama. Barcelona.
- Baudrillard, Jean y Morin, Edgar (2006): *La violencia del mundo*. Libros del Zorzal. Buenos Aires.
- Baudrillard, Jean (2010): *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?*. Libros del Zorzal. Buenos Aires.
- Bauman, Zygmunt (2005): *Amor líquido*. Planeta. Barcelona.
- Bauman, Zygmunt (2007): *Miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós Ibérica. Barcelona.
- Bauman, Zygmunt (2012): *Socialismo: la utopía activa*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Bauman, Zygmunt (2013a): *Vida líquida*. Planeta. Barcelona.

- Bauman, Zygmunt (2013b): *La cultura en el mundo de la Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica de México. México DF.
- Bazin, André (1987): *Le cinema de la cruauté*. Flammarion. Paris.
- Bazin, André (1990): *¿Qué es el cine?*. Rialp. Madrid.
- Beck, Ulrich (1998): *Un nuevo mundo feliz. La precariedad del trabajo en la era de la globalización*. Paidós. Barcelona.
- Beck, Ulrich (2000): *¿Qué es la globalización?. Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Paidós. Barcelona.
- Beckett, Samuel (1967): *Film*. Tusquet. Barcelona.
- Bellour, Raymond (2009): *Entre imágenes: foto, cine, vídeo*. Colihue. Buenos Aires.
- Benet, Vicente (2004): *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós. Barcelona.
- Benet, Vicente (2012): *El cine español*. Paidós. Barcelona.
- Benjamin, Walter (2008): *Sobre la fotografía*. Pre-Textos. Valencia.
- Benjamin, Walter (2008): *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Casimiro Libros. Madrid.
- Berger, John (2008): *Otra manera de contar*. GG. Barcelona.
- Berger, John (2010): *Modos de ver*. GG. Barcelona.
- Berger, John (2011): *Mirar*. GG. Barcelona.
- Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas (2008): *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido*. Paidós. Barcelona.
- Bernecker, Walter L. (1992): “La intervención alemana en la guerra civil española”. *Espacio, Tiempo y Forma: Historia Contemporánea*. UNED. 77-104.
- Bertetto, Paolo (2007): *Lo specchio e il simulacro*. Bompiani. Milano.
- Berthier, Françoise (2007): *El jardín zen*. GG. Barcelona.
- Bettetini, Gianfranco (1984): *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Bompiani. Milano.
- Bettetini, Gianfranco (1996): *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*. Bompiani. Milano.
- Bettetini, Gianfranco y Colombo, Fausto (1998): *Le nuove tecnologie della comunicazione*. Bompiani. Milano.

- Bigi, Nicola y Codeluppi, Elena (2012): “*Viaggios nei social media*”. AC-AISS-Digital. Numero monografico 9. (www.ec-aiss.it).
- Bindé, Jérôme (2002): *Claves para el siglo XXI*. Crítica. Madrid.
- Birkerts, Sven (1999): *El futuro de la lectura en la era electrónica*. Alianza. Madrid.
- Blanco, Manuel (2005): *Diario Disidente de Nueva York*. Argo. Sevilla.
- Blanco, Manuel (2011): *El movimiento obrero a través de la Fotografía*. (Tesina). Consultable en fama.us.es. Sevilla.
- Block, Bruce (2008): *Narrativa visual*. Omega. Barcelona.
- Blum, Jeremy (2016): *Arduino a fondo*. Anaya Multimedia. Madrid
- Boccia Artieri, Giovanni (2013): “Cinema e pubblici connessi. Narrazioni transmediali grassroots nell’era post-convergenza” en Zecca, F., *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*. Mimesis. Milano. 9 -39.
- Bordería Ortiz, Enrique; Laguna Platero, Antonio y Martínez Gallego, Frances (eds.) (2015): *Historia social de la Comunicación: mediaciones y público*. Fragua. Madrid.
- Bordieu, Pierre (1979): *La fotografía: un arte intermedio*. Nueva imagen. México.
- Bordieu, Pierre (2003): *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. GG. Barcelona.
- Bordwell, David (2006): *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. University of California Press. Berkeley-Los Angeles.
- Bordwell, David (2010): *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós. Barcelona.
- Bordwell, David y Carroll, Noël (2006): *Post-theory. Reconstructing film studies*. University of Wisconsin Press. Madison.
- Borón, Atilo (2009): *Socialismo siglo XXI: ¿hay vida después del neoliberalismo?*. Hiru. Hondarribia.
- Brassaï (1997): *Marcel Proust sous l’emprise de la photographie*. Gallimard. Paris.
- Brea, José Luis (ed.), (2005): *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal. Madrid.
- Brisset, Demetrio E. (2005): “Fotografía: muerte y símbolo. Aproximación desde la antropología visual” en *Gazeta de Antropología*. Número 21. 1-14.

- Brisset, Demetrio E. (2010): *Fotos y cultura. Usos expresivos de las imágenes fotográficas*. Universidad de Málaga. Málaga.
- Brisset, Demetrio E. (2011): *Análisis fílmico y audiovisual*. Editorial UOC. Barcelona.
- Bronckart, Jean-Paul y Bota, Christian (2011): *Bajtín desenmascarado. Historia de un mentiroso, una estafa y un deliro colectivo*. Antonio Machado Libros. Madrid.
- Brownlow, Kevin (1968): *The Parade's Gone By...* Columbus Books. London.
- Bryant, Marsha (ed.) (1995): *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, University of Delaware. Newark.
- Bueno, Gustavo (2004): *El mito de la cultura: ensayo de una filosofía materialista de la cultura*. Prensa Ibérica. Barcelona.
- Buisine, Alain y Wateau, Emmanuel (eds.) (1995): *Photographie-littérature*. Universität Mannheim. Mannheim.
- Buitrago, Alejandro; Navarro, Eva y García Matilla, Agustín (eds.) (2015): *La educación mediática y los profesionales de la comunicación*. Fragua. Madrid.
- Burch, Noel (2004): *Praxis del cine*. Fundamentos. Madrid.
- Burgin, Victor (2004): *Ensayos*. GG. Barcelona.
- Bürguer, Peter (1974): *Teoría de la Vanguardia*. Península. Barcelona.
- Burke, Peter (1991): *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza. Madrid.
- Burke, Peter (1991): *La cultura popular en la Europa Moderna*. Alianza. Madrid.
- Burke, Peter y Briggs, Asa (2002): *De Gutenberg a Internet: una historia social de los medios de comunicación*. Taurus. Madrid.
- Buxó, María Jesús y De Miguel, Jesús (eds.), (1999): *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Proyecto A. Barcelona.
- Cáceres Sánchez, Manuel (1993): "Iuri M. Lotman y la escuela semiótica de Tartu-Moscú, treinta años después". *Discurso*. Número 8. 1-34.
- Cacho Viu, Vicente (1985): "Ortega y el espíritu del 98". *Revista de Occidente*. Número 48. 15-25.
- Cadava, Eduardo (1997): *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton UP. New Jersey.

- Calabrese, Omar (1999): *Lezioni di semisimbolico. Come la semiótica analizza le opere d'arte*. Protagon. Siena.
- Calvino, Italo (1994): *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela. Madrid.
- Camino, Jaime (1997): *El oficio del director de cine*. Cátedra. Madrid.
- Canet, Fernando (2014): *Narrativa audiovisual*. Síntesis. Madrid.
- Capra, Fritjof (1987): *El punto crucial. Ciencia, sociedad y cultura naciente*. Integral. Barcelona.
- Caprettini, Gian Paolo y Valle, Andrea (2006): *Semiotiche al cinema*. Mondadori. Milano.
- Caraion, Marta (2003): *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX siècle*. Droz. Genève.
- Carreras Lario, C. y Crespo Gámez, C. (eds.) (1998): *Cien años de cine: La fábrica y los sueños*. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad de Sevilla. Sevilla.
- Carrol, Noël (2008): *The Philosophy of Motion Pictures*. Blackwell. Malden.
- Cartier-Bresson, Henri (2011): *Fotografiar del natural*. GG. Barcelona.
- Casas, Quim (1999): *Fritz Lang*. Cátedra. Madrid.
- Cassetti, Francesco (1980): *Introducción a la semiótica: adaptación de textos de la antología de Lorenzo Vilches*. Fontanella. Barcelona.
- Cassetti, Francesco (1984): *L'immagine al plurale, serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*. Marsilio. Venezia.
- Cassetti, Francesco (1986): *Dentro lo sguardo. El film e il suo spettatore*. Bompiani. Milano.
- Cassetti, Francesco y Di Chio, Federico (1990): *Analisi del film*. Bompiani. Milano.
- Cassetti, Francesco (1993): *Teoria del cinema 1945-1990*. Bompiani. Milano.
- Cassetti, Francesco (1999): "Film Genres, negotiation Processes and communicative pact" en Quaresima, L.; Raengo, A. y Vichi, L. (eds.), *La nascita dei generi cinematografici*. Forum. Udine.
- Cassetti, Francesco (2005a): *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Bompiani. Milano.
- Cassetti, Francesco (2005b): *Teorías del cine*. Cátedra. Madrid.

- Cassetti, Francesco (2008): “Soggettività, senso, emozioni” en Quaresima, L., Raengo, A., Vichi, L. (eds.), *La nascita dei generi cinematografici*. Forum. Udine.
- Cassetti, Francesco (2008): “Recolocation”. *Cinema&Cie. International Films Studies Journal*. Number 11. Numero monográfico.
- Castañeda Díaz, Areli Adriana (2013): “Sobre la estética de las intensidades en el cine digital” en *La colmena: revista de la Universidad Autónoma del estado de México*. Número 80. 145-152.
- Castells, Manuel (1997): *La era de la información, Volumen 1: La sociedad en red*. Alianza. Madrid.
- Castells, Manuel (1998b): *La era de la información, Volumen 2: El poder de la identidad*. Alianza. Madrid.
- Castells, Manuel (1998c): *La era de la información, Volumen 3: Fin de milenio*. Alianza. Madrid.
- Castells, Manuel y Hall, Peter (2001a): *Tecnópolis del mundo: La formación de los complejos industriales del s. XXI*. Alianza. Madrid.
- Castells, Manuel (2001b): *La galaxia internet. Reflexiones sobre internet, empresa y sociedad*. Plaza & Janés. Barcelona.
- Castells, Manuel (2016): *De la crisis económica a la crisis política*. Libros de Vanguardia. Barcelona.
- Castillo, José María (1996): *Elementos del lenguaje audiovisual*. Instituto Oficial de Radio y Televisión de España. Madrid.
- Castro, Maribel (2012): “Repeticiones y revisiones: el remake en la fotografía construida”. *Fotocinema, revista científica de cine y fotografía*. Número 6. 5-41.
- Catalá Domenech, Josep María (2010): *La imagen interfaz: representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Universidad del País Vasco. Bilbao.
- Catalá Domenech, Josep María (2001): *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Paidós. Barcelona.
- Chabrol, Claude y Guérif, François (2004): *Cómo se hace una película*. Alianza Editorial. Madrid.

- Chevrier, Jean-François (2009): *Proust et la photographie. La résurrection de Venise*. Editions L'Arachnéen. Paris.
- Chomsky, Noam (1988): *Manufacturing consent. The political economy of Mass Media*. Phanteon Books. New York.
- Chomsky, Noam y Dieterich, Heinz (1997): *La aldea global*. Txalaparta. Tafalla.
- Choza, Jacinto (2015): *Filosofía del arte y la comunicación: Teoría del interfaz*. Fragua. Madrid.
- Clares Gavilán, Judith (2013): *Distribución audiovisual en internet: VoD y nuevos modelos de negocio*. Editorial UOC. Barcelona.
- Codeluppi, Vanni (2012): *Ipermondo. Dieci chiavi per capire il presente*. Laterza. Roma-Bari.
- Codeluppi, Vanni (2013): *L'era dello Schermo. Convivere con l'invasione mediatica*. Franco Angeli. Milano.
- Conil, Jesús y Gozávez, Vicente (eds.) (2004): *Ética de los medios: una apuesta por la ciudadanía audiovisual*. Gedisa. Barcelona.
- Contreras Medina, Fernando (2008): *Sociedad interconectada: cultura desconectada*. Biblioteca Nueva. Madrid.
- Contreras Medina, Fernando (2009): *Re(d)unidos: cultura, innovación y comunicación*. Anthropos. Barcelona.
- Contreras Medina, Fernando; Campos, José Luis y Gómez Aguilar, Antonio (eds.) (2006): *Información, innovación y sociedad global*. Unión Editorial. Madrid.
- Coronado e Hijón, Diego (2005): *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*. Alfar. Sevilla.
- Correa García, Ramón Ignacio (2011): *Imagen y control social*. Icaria.
- Cosenza, Giovanna (2004): *Introduzione alla Semiotica dei nuovi media*. Laterza. Roma-Bari.
- Costa, Antonio (1993): *Immagine di un'immagine*. Cinema e letteratura. UTET. Torino.
- Costa, Antonio (1994): *Sapere Vedere il cinema*. Bompiani. Milano.
- Costa, Antonio (2002): *Il cinema e le arti visive*. Einaudi. Milano.
- Costa, Joan (1991): *La fotografía: entre sumisión y subversión*. Trillas. México.

- Coulange, Alain (1998): *Avec quoi une photographie peut-elle avoir à faire dès lors qu'on la voit? Note sur deux photographies de Denis Roche*. Philigranes. Paris.
- Crary, Jonathan (2008): *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal. Madrid.
- Croghan, Patrick (2016): "La automatización y digitalización de la vida cotidiana" en: *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, número 12. 127-139.
- Cruz, Manuel y Vattimo, Gianni (eds.) (1999): *Pensar el siglo*. Taurus. Madrid.
- Cruz de Castro, Francisco (1987): *Las vanguardias artísticas en Europa*. Salvat. Barcelona.
- Cuadrado Méndez, Francisco (2004): *El diseño de sonido en el cine: un emplazamiento sonoro*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.
- Dancyger, Ken (1999): *Técnicas de edición en cine y vídeo*. Gedisa. Barcelona.
- Darley, Andrew (2003): *Cultura visual digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Paidós Ibérica. Barcelona.
- De Gaetano, Roberto (1996): *Il cinema secondo Gilles Deleuze*. Bulzoni. Roma.
- De Gaetano, Roberto (2012): *La potenza delle immagini: il cinema, la forma e le forze*. ETS. Pisa.
- De la Dehesa, Guillermo (2007): *Comprender la globalización*. Alianza. Madrid.
- De la Dehesa, Guillermo (2009): *La primera gran crisis financiera del siglo XXI: orígenes, detonantes, efectos, respuestas y remedios*. Alianza. Madrid.
- De la Torre, Mario (2015): *Generación cinexín: el cine sevillano contado por sus realizadores*. Fundación Audiovisual de Andalucía y Diputación de Sevilla. Sevilla.
- De Naeyer, Christine (1995): *Paul Nougé et la Photographie*. Didier. Bruxelles.
- De Vicenti, Giorgio y Carocci, Enrico (2012): *Il cinema e le emozioni: estetica, espressione, esperienza*. Fondazione Ente dello spettacolo. Roma.
- Debord, Guy (1967): *La société du spectacle*. Gallimard. Paris.
- Debray, Régis (1992): *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Paidós, Barcelona.
- Debray, Régis (2001): *Introducción a la mediología*. Paidós. Barcelona.

- Debray, Régis (2004): *A la sombra de la ilustración: debate entre un filósofo y un científico*. Planeta. Barcelona.
- Debroise, Olivier (2005): *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. GG. Barcelona.
- Deleuze, Gilles (1969): *Logique du sens*. Minuit. Paris.
- Deleuze, Gilles (1983): *Cinéma: l'image-mouvement*. Minuit. Paris.
- Deleuze, Gilles (1987): *La imagen-tiempo*. Paidós Ibérica. Madrid.
- Del Rey del Val, Pedro (2002): *Montaje: una profesión de cine*. Ariel. Barcelona.
- Desbiens, Albert (1991): *Histoire des États-Unis: la Grande Dépression*. Gallimard. Paris.
- Desdentado Daroca, Elena (2015): *Lecciones de trabajo autónomo, régimen profesional y protección social*. Bomarzo. Madrid.
- Devis, Chloé (2010): *Le goût de la photo*, Mercure de France. Paris.
- Derville, Tugdual (2016): *Le temps de l'homme. Pour une révolution de l'écologie humaine*. Plon. Paris.
- Díaz Fouces, Oscar y García Soidán, Pilar (2016): *Redes y retos: estudios sobre la comunicación en la era digital*. Fragua. Madrid.
- Domínguez, Vicente (2007): *Pantallas depredadoras: el cine ante la cultura visual digital: ensayos de cine, filosofía y literatura*. Universidad de Oviedo. Oviedo.
- Dondero, Maria Giulia y Fontanille, Jacques (2012): *Des images à problèmes. Le sens du visual à l'épreuve de l'image scientifique*. Presses universitaires de Limoges. Limoges.
- Dondis, Donis (1973): *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. GG. Barcelona.
- Dondis, Donis (1973): *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. GG. Barcelona.
- Dubois, Philippe (1994): *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*. Paidós. Barcelona.
- Durant, Gilbert (1979): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus. Madrid.
- Durden, Mark (2003): *Dorothea Lange*. Phaidon. Nueva York.

- Dusi, Nicola (1997): “Trainspotting: andata e ritorno della critica”. *Segnocinema*. Número 83.
- Dusi, Nicola (2000): “Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica”. *Versus*. Número 85-86-87. 3-54.
- Dusi, Nicola (2003): *Il cinema come traduzione. Da un médium all’altro: letteratura, cinema, pittura*. UTET. Torino.
- Dusi, Nicola (2014): *Dal cinema ai media digitali. Logiche del awnsibile tra corpi, oggetti, passioni*. Mimesis Insegne. Milano.
- Echeverría, Javier (1996): *Cosmopolitas domésticos*. Anagrama. Barcelona.
- Echeverría, Javier (1999): *Los señores del aire: telepolis y el tercer entorno*. Destino. Barcelona.
- Echeverría, Javier (2000a): “Educación y tecnologías telemáticas” en *Revista Iberoamericana*. Número 24. 17-21.
- Echeverría, Javier (2000b): “Democracia y sociedad de la información” en *ISEGORIA: Instituto de filosofía CSIC*. Número 22. 37-57.
- Echeverría, Javier (2000c): “Democratizar la sociedad de la información: hacia un nuevo contrato social” en *Nuevas tecnologías para la democracia*. Kursaal, Donostia.
- Echeverría, Javier (2002): *Ciencia y valores*. Destino. Barcelona.
- Echeverría, Javier (2003): *La revolución tecnocientífica*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid.
- Echeverría, Javier (2008): “Apropiación social de las tecnologías de la información y la comunicación” en *Revista CTS*. Número 4. 171-182.
- Echeverría, Javier (2012): “Innovación y destrucción” en *Paradigma (Universidad de Málaga)*. Número 12. 1-5.
- Echeverría, Javier (2013): *Entre cavernas: de Platón al cerebro pasando por internet*. Triacastela. Madrid.
- Eco, Umberto (1967): *Opera Aperta. Forma e indeterminatezza nelle poetiche contemporanee*. Bompiani. Milano.
- Eco, Umberto (1975): *Trattato di semiotica generale*. Bompiani. Milano.
- Eco, Umberto (1979): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani. Milano.

- Eco, Umberto (1984): *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Einaudi. Torino.
- Eco, Umberto (1990): *I limiti dell'interpretazione*. Bompiani. Milano.
- Eco, Umberto (1997): *Kant e l'ornitorrinco*. Bompiani. Milano.
- Eco, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa*. Bompiani. Milano.
- Eco, Umberto (2009): *Vertigine della lista*. Bompiani. Milano.
- Edwards, Paul (2006): *Je hais les photographes! Textes clés d'une polémique de l'image*. Anabet. Paris.
- Edwards, Paul (2008): *Soleil noir: Photographie et littérature*. Presses Universitaires de Rennes. Rennes.
- Eisner, Will (1996): *La narración gráfica*. Norma editorial. Barcelona.
- Elsaesser, Thomas y Hagener, Malte (2007): *Teoria del film. Un'introduzione*. Einaudi. Torino.
- Estefanía, Joaquín (2001): *La nueva economía: la globalización*. Debolsillo. Madrid.
- Estefanía, Joaquín (2000): *Contra el pensamiento único*. Punto de lectura. Madrid.
- Eugeni, Ruggero (1999): *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*. Vita e Pensiero. Milano.
- Eugeni, Ruggero (2002): *La relazioni di incanto. Studi su cinema e ipnosi*. Vita e Pensiero. Milano.
- Fabbri, Paolo (1973): *La svolta semiótica*. Laterza. Roma-Bari.
- Feldman, Simón (2002): *La realización cinematográfica*. Gedisa. Madrid.
- Fernández Baena, Genaro (2009): *La imagen*. Gedisa. Madrid.
- Fernández, Federico y Abadía, José Martínez (1999): *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós. Barcelona.
- Fernández Liria, Carlos (2010): *El Orden de "El Capital": por qué seguir leyendo a Marx*. Akal. Madrid.
- Fernández Sánchez, Manuel Carlos (1997): *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual*. Ediciones Libertarias. Madrid.
- Ferry, Luc (2012): *L'Anticonformiste: Une autobiographie intellectuelle*. Editions Denoël. Paris.
- Ferry, Luc (2013): *Apprendre à vivre: Je vais te raconter l'histoire de la philosophie*. Plon. Paris.
- Ferry, Luc (2016): *La révolution transhumaniste*. Plon. Paris.

- Figueroa Clemente, Manuel Enrique; Redondo Gómez, Susana; Luque Palomo, Teresa y Suárez-Inclán, Luis Miquel (2006): “La ciudad como ecosistema sostenible: el paradigma de la ciudad como ecosistema ante el reto de la sostenibilidad” en *Revista de Enseñanza Universitaria*. Número Extraordinario. 69-87.
- Florenchie, Amélie y Breton, Dominique (eds.) (2015): *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*. Orbis Tertius. Binges.
- Flusser, Vilém (1990): *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas. México.
- Fonseca Aguilar, Victoria (1992): *La imagen vacía: sobre tiempo y espacio cinematográfico*. Autor-Editor. Sevilla
- Fontcuberta, Joan (1990): *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. GG. Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2000): *El artista y el fotógrafo*. Actar Editorial. Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2008): *Historias de la fotografía española: escritos*. GG. Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2009): *El beso de Judas: verdad y fotografía*. GG. Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2010a): *La cámara de pandora: la fotografía después de la fotografía*. GG. Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2010b): *Estética fotográfica: una selección de textos*. GG. Barcelona.
- Fontcuberta, Joan (2011): *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. GG. Barcelona.
- Foucault, Michel (1997): *El pensamiento del afuera*. Pre-textos. Valencia.
- Francés i Domènec, Miquel y Orozco Gómez, Guillermo (eds.) (2016): *Diversidad, usuarios y ventanas*. Síntesis. Madrid.
- Fraser, Benjamín (2010): “Hacia una teoría de lo desconocido: la aportación visual de *Vacas* de Julio Medem a la filosofía de la representación” en *Hispanic Research Journal*, Vol. 11. Número 4. 353-369.
- Freund, Gisèle (2011): *La fotografía como documento social*, GG. Barcelona.
- Frizot, Michel. (1987): *Du bon usage de la photographie: une antologie des textes*. Ministère de la Culture et la Communication. Paris.

- Gadamer, Hans-Georg (1983): *Elogio de la teoría. Discursos y artículos*. Barcelona. Península.
- Galasse, Danilo (2006): *Montaje con montajes*. Corregidor. Buenos Aires.
- Galindo, Inocencio y Martín, José Vicente (eds.) (2008): *Imagen y conocimiento: tradición artística e innovación tecnológica*. Universitat Politècnica de València. Valencia.
- Gallego Hernández, Eugenio (2016): *Piloto de dron (RPAS)*. Paraninfo. Madrid.
- García Avilés, José Alberto (2015): *Comunicar en la sociedad red: teorías, modelos y prácticas*. Editorial UOC. Barcelona.
- García Fernández, Emilio Carlos; Sánchez González, Santiago; Marcos Molano, María del Mar y Urrero Peña, Guzmán (2005): *La cultura de la imagen*. Fragua. Madrid.
- García Fernández, Emilio Carlos (2010): *Historia del cine*. Fragua. Madrid.
- García Fernández, José Lorenzo (2000): *Comunicación no verbal. Periodismo y medios audiovisuales*. Universitas. Madrid.
- García Jiménez, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*. Cátedra. Madrid.
- García Jiménez, Jesús (1994): *La imagen narrativa*. Paraninfo. Madrid.
- García Lorente, Francisco Javier (2016): *Introducción al Steadicam*. Instituto RTVE. Madrid.
- García Santamaría, José Vicente (2015): *La exhibición cinematográfica en España: cincuenta años de cambios*. Cátedra. Madrid.
- García Santamaría, José Vicente (2016): *Los grupos multimedia españoles: análisis y estrategias*. Editorial UOC. Barcelona.
- Garicano, Luis (2014): *El dilema de España*. Península. Barcelona.
- Garrido Vergara, Luis (2011): “Habermas y la teoría de la acción comunicativa” en *Razón y Palabra: Campo Iberoamericano de Estudios de Comunicación*. Número 75. 1-19.
- Garzón Espinosa, Alberto (2014): *La gran estafa*. Booket. Madrid.
- Gaudreault, André (1988): *Du littéraire au filmique: système du récit*. Klincksieck. Paris.
- Gaudreault, André (1995): *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós. Madrid.

- Gaudreault, André (2004): *Cinema delle origini, o della cinematografia-attrazione*. Il Castoro. Milano.
- Gavela Ramos, Yvonne (2015): *El espejo de Perseo. Cultura visual en la narrativa y el cine español*. Editorial Academia del Hispanismo. Vigo.
- Gellner, Ernest (1994): *Postmodernismo, razón y religión*. Paidós. Barcelona.
- Gellner, Ernest (2014): *Razón y cultura*. Síntesis. Madrid.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpseste. La littérature au second degré*. Seuil. Paris.
- Giddens, Anthony (1993): *Consecuencias de la modernidad*. Alianza. Madrid.
- Giddens, Anthony (1999): *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Taurus. Madrid.
- Giddens, Anthony (2000): *La tercera vía: la renovación de la socialdemocracia*. Taurus. Madrid.
- Giddens, Anthony (2001): “El gran debate sobre la globalización” en *Paisajes del pensamiento contemporáneo*. Número 7. 63-74.
- Godard, Jean-Luc (2007): *Historia(s) del cine*. Caja negra editora. Buenos Aires.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2009): *Teoría de los colores*. Colegio de arquitectos de Murcia. Murcia.
- Goilav, Nicolas y Loi, Geoffrey (2016): *Arduino: aprender a desarrollar para crear objetos inteligentes*. Eni. Barcelona.
- Goleman, Daniel (1998): *La práctica de la inteligencia emocional*. Kairós. Barcelona.
- Goleman, Daniel (2006): *Inteligencia social: la nueva ciencia de las relaciones humanas*. Kairós. Barcelona.
- Gómez Gómez, Agustín (ed.) (2011): *Profundidad de campo: más de un siglo de cine rural en España*. Luces de Gálibo. Madrid.
- Gómez Isla, José (2005): *Fotografía de creación*. Nerea. Donostia.
- Gómez Pérez, Francisco Javier (2013): *Consolidación industrial del cine andaluz*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2003): *Lo ausente como discurso. Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Servei de Publicacions de la Universitat de València. Valencia.

- Gómez Tarín, Francisco Javier (2006a): *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto filmico*. Ediciones de la Filmoteca. Valencia.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2006b): *El análisis del texto filmico*. Biblioteca Central de la Universidad de Beira Interior. Beira.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2010): *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*. Shangrilá ediciones. Santander.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2011a): “Discursos híbridos, fronteras y cultura en un mundo global” en Sedeño Valdellós, Ana y Ruiz del Olmo, Francisco Javier (eds.), *Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. Málaga. 69-88.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2011b): *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Shangrilá ediciones. Santander.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2012): *La vida y nada más*. Shangrilá ediciones: Intertexto. Santander.
- González Flores, Laura (2005): *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. GG. Barcelona.
- González Ochoa, César (1986): *Imagen y Sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). México DF.
- González Pascual, Alberto y Rodríguez Prieto, Rafael (eds.) (2015): *Caos Digital y medios comunes. Transformaciones de la comunicación social en el s. XXI*. Fragua. Madrid.
- Goodman, Nelson (1979): *Los lenguajes del arte*. Seix Barral. Barcelona.
- Goodridge, Mike (2012): *Dirección de fotografía cinematográfica*. Blume. Barcelona.
- Green, David (2007): *¿Qué ha sido de la fotografía?*. GG. Barcelona.
- Greimas, Algirdas Julien (1990): *Del sentido II: Ensayos Semióticos*. Gredos. Madrid.
- Greimas, Algirdas Julien y Courtes, Joseph (1982a): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos. Madrid.

- Greimas, Algirdas Julien y Courtes, Joseph (1982b): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II*. Gredos. Madrid
- Groupe μ (2011): *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Cátedra. Madrid.
- Guarinos Galán, Virginia (2015): *Apuntes de cine: homenaje a Rafael Utrera*. Delta Publicaciones. Sevilla.
- Gubern, Román (1974): *Mensajes icónicos de la cultura de masas*. Lumen. Barcelona.
- Gubern, Román (1987): *La mirada opulenta. Exploración de iconosfera contemporánea*. GG. Barcelona.
- Guerín, Anne Marie (2004): *El relato cinematográfico: sin relato no hay cine*. Paidós. Madrid.
- Gutiérrez, Elena y Rodríguez, Jordi (eds.) (2015): *El futuro de la comunicación*. Fragua. Madrid.
- Habermas, Jürgen (1983): *Conciencia moral y acción comunicativa*. Trotá. Madrid.
- Habermas, Jürgen (2002): *El futuro de la naturaleza humana: ¿hacia una eugenesia liberal?*. Paidós. Barcelona.
- Hall, Sean (2012): *Che cos'è la semiotica?: una guida per immagini*. Punto Einaudi. Bologna.
- Hamon, Philippe (2001): *Imageries. Littérature et image au XIXème siècle*. Éditions José Corti. Paris.
- Hapkemeyer, Andreas y Weiermair, Peter (eds.) (1996): *Photo Text – Text photo: The synthesis of Photography and Text in Contemporary Art*. Edition Stemmler. Zurich.
- Hedger, Chris (2016): *La muerte de la clase liberal*. Capitán Swing. Madrid.
- Heller, Eva (2004): *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. GG. Barcelona.
- Hernández, Alejandro y Martín Cuenca, Manuel (2013): *Caníbal: guión cinematográfico*. Ocho y Medio. Madrid.
- Hernández Santos, Esther (2008): *El test de los colores Max Lüscher para el análisis de la personalidad, estudio de casos*. Universidad San Carlos de Guatemala. Escuela de Ciencias Psicológicas. (Tesis inédita).

- Hirsch, Marianne (1997): *Family frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard U.P. Harvard.
- Hoernle, Edwin (2011). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939), ensayos y documentos*. Madrid. TF editores.
- Hunter, Jefferson (1987): *Images and Word: The interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Harvard U.P. Harvard.
- Huntington, Samuel P. (1998): *La tercera ola: la democratización a finales del siglo XX*. Paidós. Madrid.
- Iglesias Simón, Pablo (2005): “La función del sonido en el cine clásico de Hollywood durante el periodo mudo”. *Área Abierta*. Número 7. 1-15.
- Infantino, Stephen C. (1992): *Photographic Vision in Proust*. Peter Lang. New York.
- Ivins, William (1970): *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. GG. Barcelona.
- Jaguer, Édouard (1982): *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Flammarion. Paris.
- Jastrow, Robert (1993): *El telar mágico. El cerebro humano y la computadora*. Salvat. Barcelona.
- Jeffrey, Ain (1981): *La fotografía*. Destino. Barcelona.
- Jenkins, Henry; Ford, Sam y Green, Joshua (eds.) (2015): *Cultura transmedia: la creación de contenido y valor en una cultura en red*. Gedisa. Barcelona.
- Jensen, Claus Bruhn (2016): *La comunicación y los medios. Metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa*. Gedisa. Barcelona.
- Jiménez, Julio; Polo, Yolanda y Salvador, Manuel (2000): “La digitalización en las telecomunicaciones: análisis empírico y teórico” en *Economía Industrial*. Número 333. 161-170.
- Jones, Stuart Blake (2003): *Corrección de color para edición de vídeo no lineal: guía paso a paso*. Escuela de Cine y Vídeo de Andoain. Andoain.
- Jons, Owen (2012): *Chavs: la demonización de la clase obrera*. Capitán Swing. Madrid.
- Judt, Toni (2012): *Pensar el siglo XX*. Taurus. Madrid.
- July, Marine (1994): *La imagen fija*. Editorial la Marca. Buenos Aires.

- Karel Reisz, Gavin Millar (2003): *Técnica del montaje cinematográfico*. Plot Ediciones. Madrid.
- Keen, Steve (2016): *La economía desenmascarada*. Capitán Swing. Madrid.
- Kenneth Galbraith, John (2014): *El dinero: de dónde vino y adónde fue*. Ariel. Barcelona.
- Keynes, John Maynard (2006): *Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid.
- Klein, Naomi (2005): *No logo: el poder de las marcas*. Booket. Madrid.
- Klein, Naomi (2008): *La doctrina del Shock*. Booket. Madrid.
- Klein, Naomi (2015): *Esto cambia todo (Estado y Sociedad)*. Paidós. Barcelona.
- Klenk, Matthias (2011): “El cine digital en el siglo XXI. La transformación del cine hollywoodense y del consumo cultural a causa de la digitalización” en *El ojo que piensa / Revista virtual de cine iberoamericano*. Año 3, núm. 4.
- Koppen, Erwin (1987): *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik Einer Medienentdeckung*. Metzler. Stuttgart.
- Kracauer, Siegfried (1989): *Teoría del Cine*. Paidós. Barcelona.
- Krauss, Rosalind (2004): *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. GG. Barcelona.
- Krugman, Paul (2010): *La era de las expectativas limitadas*. Ariel. Barcelona.
- Krugman, Paul (2012): *¡Acabad ya con esta crisis!*. Crítica. Barcelona.
- Kuper, Adam (2001): *Cultura. La visión de los antropólogos*. Paidós. Barcelona.
- Labanyi, Jo (2003): *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Centro de Estudios Andaluces. Sevilla.
- Lafontaine, Oskar (2003): *Crece la rabia: la política necesita principios*. Ediciones Fundación Sistema. Madrid.
- Lafontaine, Oskar (2013): *No hay que tener miedo a la globalización*. Biblioteca Nueva. Madrid.
- Lakemore, C. y Weston-Smith, M. (eds.) (1994): *Imagen y conocimiento*. Crítica. Barcelona.
- Lampis, Mirko (2016): *Tratado de semiótica caótica*. Alfar. Sevilla

- Lanchester, John (2011): *¡Huy!, por qué todo el mundo debe a todo el mundo y nadie puede pagar*. Anagrama. Barcelona.
- Langford, Michael (1989): *Fotografía Básica*. Omega. Madrid.
- Ledo, Margarita (2004): *Del cine-ojo a Dogma 95: paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Paidós. Barcelona.
- Ledo, Margarita (1995): *Documentalismo fotográfico contemporáneo*. Xerais de Galicia. Vigo.
- Ledo, Margarita (2005): *Cine de fotógrafos*. GG. Barcelona.
- Lemieux, Emmanuel (2011): *Edgar Morin: vida y obra del pensador inconformista*. Editorial Kairós. Barcelona.
- Leydesdorff, Loet (2016): *Una teoría sociológica de la comunicación*. Fragua. Madrid.
- Lipovetsky, Gilles (1983): *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Madrid.
- Lipovetsky, Gilles (1983): *El imperio de lo efímero*. Anagrama. Madrid.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2009a): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama. Madrid.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2009b): *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama. Madrid.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2010): *La cultura mundo: respuesta a una sociedad desorientada*. Anagrama. Madrid.
- Lischi, Sandra (2005): *Il linguaggio del video*. Carocci. Roma.
- López Jimeno, Amor (2016): “Análisis semiótico de un texto filmico: culturemas y símbolos en *Un toque de canela* de T. Bulmetis”. *Tonos Digital*. Número 30. 1-26.
- López Mondejar, Publio (2004): *150 años de fotografía en España*. Lunwerg, Madrid.
- López Mondejar, Publio (1999): *Madrid, laberinto de memorias: cien años de fotografía*. Lunwerg. Madrid.
- López Pérez, Rafael; Gordillo León, Fernando y Grau Olivares, Marta (2016): *Comportamiento no verbal. Más allá de la comunicación y el lenguaje*. Fragua. Madrid.

- López Yepes, Alfonso (2016): “Audiovisual en línea en la universidad española: bibliotecas y servicios especializados (una panorámica)” en *Icono14*. Número 12. 338-361.
- Losilla, Carlos (2010): *François Truffaut: el deseo del Cine*. Donostia Kultura. Donostia.
- Losilla, Carlos (2011): *Flujos de la melancolía: de la historia al relato del cine*. Generalitat Valenciana. Valencia.
- Losilla, Carlos (2012): *La invención de la modernidad o cómo acabar por una vez de todas con la historia del cine*. Cátedra. Madrid.
- Lotman, Yuri Mijáilovich (1995): *Estructura del texto artístico*. Istmo (Akal). Madrid.
- Lotman, Yuri Mijáilovich (1996): *La semiosfera*. Cátedra. Madrid.
- Lotman, Yuri Mijáilovich (1998): *La semiosfera II*. Cátedra. Madrid.
- Lotman, Yuri Mijáilovich (1999): *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa. Barcelona.
- Lozano, Jorge (1994): *El discurso histórico*. Alianza. Madrid.
- Lozano, Jorge; Peña Marín, Cristina y Abril, Gonzalo (eds.) (2004): *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*. Crítica. Madrid.
- Lozano, Jorge (2012): *Persuasión: estrategias del creer*. Universidad del País Vasco. Bilbao.
- Lozano-Renieblas, Isabel (2012): “Por qué invenciones noveles, admiran, o hacen reír. La propuesta cómica de las Ejemplares” en Martínez Mata, Emilio y Fernández Ferreiro, María: *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Oviedo. 46-65.
- Lüscher, Max (1986): *Test de los colores*. Paidós. Barcelona.
- MacLuhan, Marshall (1996): *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Paidós. Barcelona.
- MacLuhan, Marshall y Bruce R. Powers (2015): *La aldea global*. Gedisa. Barcelona.
- Magny, Jöel (2001): *Le point de vue, de la vision du cinéaste au regard du spectateur*. Cahiers du cinema. Paris.

- Malpartida Tirado, Rafael (2015): “Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: *La flaqueza del bolchevique* y *Caníbal*, de Manuel Martín Cuenca”. *UNED Revista Signa*. 125-145.
- Manguel, Alberto (2002): *Leer imágenes: una historia privada del arte*. Alianza. Madrid.
- Manovich, Lev (2005): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós. Barcelona.
- Manovich, Lev (2014): *The Illusion. Digital original edition. A BIT of the language of New Media*. MIT Press. Cambridge.
- Marcel, Martín (2002): *El lenguaje del cine*. Gedisa. Barcelona.
- Marcuse, Herbert (1970): *Cultura y sociedad*. Editorial Sur. Santiago.
- Marcuse, Herbert (2010): *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Ariel. Barcelona.
- Marí Sáez, Víctor Manuel (2002): *Globalización, nuevas tecnologías y comunicación*. Ediciones de la Torre. Madrid.
- Marina, José Antonio (2012): *La inteligencia ejecutiva*. Ariel. Barcelona.
- Marina, José Antonio (2013): *Anatomía del miedo*. Anagrama. Madrid.
- Marina, José Antonio (2015): *Despertad al diplodocus: una conspiración educativa para transformar la escuela... y todo lo demás*. Ariel. Barcelona.
- Marina, José Antonio (2016): *Objetivo: generar talento, cómo poner en acción la inteligencia*. Conecta. Madrid.
- Marineo, Franco (2014): *Il cinema del terzo millennio*. Einaudi. Mappe.
- Martín Arias, Luis (1995): “La luz y el otro: un análisis estético” en González Requena, Jesús (ed.): *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Editorial Complutense Madrid. 59-60.
- Martín García, María Ángeles y Gómez Aguilar, Antonio (2015): *La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado*. Síntesis. Madrid.
- Martín Núñez, Marta (2008a): “Imagen informática. Imagen digital”. *Fòrum de Recerca*. Número 13. 433-444.
- Martín Núñez, Marta (2008b): “De la fotografía a la infografía: verosimilitud y espectáculo en la imagen publicitaria” en *Comunicació i risc: III Congrés*

Internacional Associació Espanyola d'Investigació de la Comunicació. 63-80.

Martínez Abadía, José (2003): *Introducción a la tecnología audiovisual*. Planeta. Barcelona.

Martínez Abadía, José (2010): *Manual del productor audiovisual*. Editorial UOC. Barcelona.

Martínez Abadía, José (2011): *Manual básico de técnica fotográfica y dirección de fotografía*. Paidós. Barcelona.

Martínez García, María Ángeles (2015): *Laberintos narrativos. Estudio sobre el espacio cinematográfico*. Gedisa. Barcelona.

Martínez García, María Ángeles (2011): *La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado*. Síntesis. Madrid.

Martínez Pérez, Ana (2009): *Antropología Visual*. Síntesis. Madrid.

Marx, Karl (2010): *El Capital: Crítica de la economía Política*. Antología. Alianza. Madrid.

Marx, Karl y Engels, Friedrich (2012): *El Manifiesto Comunista*. Nórdica. Madrid.

Marzal Felici, Javier (2007): “El análisis filmico en la era de las multipantallas” en *Comunicar: revista científica de Comunicación y Educación*. Número 29. 63-68.

Marzal Felici, Javier (2009): *Cómo se lee una fotografía*. Cátedra. Madrid.

Marzal Felici, Javier y Gómez Tarín, Francisco Javier (2007): *Metodologías para el análisis del film*. Edipo. Madrid.

Marzal Felici, Javier y Gómez Tarín, Francisco Javier (2006): “interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto filmico para la formulación de una propuesta de trabajo” en Benavides Delgado, Juan; Alameda García, David y Fernández Blanco, Elena (eds.), *Nuevos temas de comunicación*. Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 393-415.

Marzal Felici, Javier y Gómez Tarín, Francisco (2009): *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Editorial complutense. Madrid.

Marzal Felici, Javier y Casero Ripollés, Andreu (2016): “Editorial. El compromiso con la cultura visual digital y con el estudio de la comunicación”.

adComunica: revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación. 11-19.

Marzo, Jorge Luid (2006): *Fotografía y activismo*. GG. Barcelona.

Mas Bleda, Amalia y Aguillo Caño, Isidro (eds.) (2015): *La web social como nuevo método de comunicación y evaluación científica*. Fragua. Madrid.

Mattelard, Armand y Neveu, Érik (2004): *Introducción a los estudios culturales*. Paidós. Barcelona.

Mattelard, Armand (2006): *Diversidad cultural y mundialización*. Paidós. Madrid.

Mattelard, Armand y Sénécal, Michel (2014): *Por una mirada-mundo: un recorrido por la trayectoria de los grandes teóricos de la comunicación y la cultura*. Gedisa. Barcelona.

Medina, Agustín (2016): *El futuro de la comunicación. Píldoras de publicidad, marketing y medios digitales*. Pirámide. Madrid.

Melendo Cruz, Ana (2011): *Introducción al análisis cinematográfico*. Universidad de Córdoba. Córdoba.

Metz, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine*. Vol. I. 1964-1968. Paidós. Barcelona.

Metz, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine*. Vol. II. 1968-1972. Paidós. Barcelona.

Metz, Christian (2001): *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós. Barcelona.

Millán Barroso, Pedro Javier (2007): “Género literario y género visual: una propuesta para el relato cinematográfico”. *Cauce: revista de filología y su didáctica*. 243-275.

Mirzoeff, Nicolas (2003): *Una introducción a la cultura audiovisual*. Paidós. Barcelona.

Mirzoeff, Nicolas (2016): *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura audiovisual*. Paidós. Barcelona.

Moholy-Nagy, László (2005): *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. GG. Barcelona.

Mollá Furió, Diego (2012): *La producción cinematográfica: las fases de creación de un largometraje*. Editorial UOC. Barcelona.

- Momeñe Artola, Eduardo (2009): *La visión fotográfica: curso de fotografía para jóvenes fotógrafos*. Autor-Editor. Madrid.
- Montagut, Marta y Araüna, Núria (2015): “Entre la indignación y la interpretación lúdica: el diálogo intergeneracional ante el falso documental ‘Operación Palace’”. *Historia Actual Online*. Número 3. 131-146.
- Montero Sánchez, David (2013): “Del conocimiento como puesta en relación. El paradigma de la imagen dialógica en el cine de no ficción” en *REDES: Revista de estudios para el desarrollo social de la comunicación*. 203-218.
- Mora, Francisco (2011a): *El científico curioso*. Temas de hoy. Madrid.
- Mora, Francisco (2011b): *Cómo aprende el cerebro*. Booket. Madrid
- Mora, Francisco (2014a): *Neuroeducación*. Alianza. Madrid.
- Mora, Francisco (2014b): *Cómo funciona el cerebro*. Alianza. Madrid.
- Mora, Francisco (2014c): *¿Enferman las mariposas del alma?*. Alianza. Madrid.
- Mora, Francisco (2015): *¿Es posible una cultura sin miedo?*. Alianza. Madrid.
- Morales Morente, Fernando (2013): *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control*. Editorial UOC. Barcelona.
- Morán Álvarez, Juan Carlos (2000): *El sentido del desarrollo*. Ediciones Digitales @tres. Sevilla.
- Morán Álvarez, Juan Carlos (2002): “El sector servicios y la política económica” en Vallés Ferrer, Juan (ed.), *Política económica de España*. Tirant lo Blanch. Valencia.
- Morán Álvarez, Juan Carlos (2002): “Las políticas de infraestructuras, transportes y comunicaciones”, en Vallés Ferrer, Juan (ed.), *Política económica de España*. Tirant lo Blanch. Valencia.
- Morán Álvarez, Juan Carlos (2008): *La política económica, sentido y diseño*. Ediciones Digitales @tres. Sevilla.
- Morán Álvarez, Juan Carlos (2015): *Introducción a la economía aplicada para el periodismo y la comunicación*. Pirámide. Madrid.
- Moreno, Isidoro (2002): *Musas y nuevas tecnologías*. Paidós. Barcelona.
- Morin, Edgar (1972): *El cine o el hombre imaginario*. Alianza. Madrid.
- Morin, Edgar (2000): *La mente bien ordenada: repensar la reforma. Reformar el pensamiento*. Barcelona.

- Morin, Edgar (2010a): *Mis demonios*. Editorial Kairós. Barcelona.
- Morin, Edgar (2010b): *¿Hacia el abismo?. Globalización en el siglo XXI*. Paidós. Barcelona.
- Morin, Edgar (2011): *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa. Barcelona.
- Morin, Edgar y Ceruti, Mauro (eds.) (2013): *Nuestra Europa*. Paidós. Barcelona.
- Morley, David (2009): *Medios, modernidad y tecnología*. Gedisa. Barcelona.
- Naranjo, Juan (2006): *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. GG. Barcelona.
- Navarrete Cardero, Luis (2013): *¿Qué es la crítica de cine?*. Síntesis. Madrid.
- Navia A., Mauricio y Rodríguez V., Agustín (2008): *Hermeneútica. Interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricoeur*. Universidad de los Andes. Mérida (Venezuela).
- Neely, Tim (2011): *La tercera revolución industrial*. Paidós. Barcelona.
- Neira Piñeiro, María del Rosario (1999): “El espacio en el relato cinematográfico: análisis de los espacios en un film” en *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*. Número 48-49. 373-397.
- Niqui, Cinto (2011): *La comunicación es vida: reflexiones eclécticas sobre TICS y contenidos audiovisuales*. Editorial UOC. Barcelona.
- Nos Aldas, Eloísa; Arévalo Salinas, Alex Iván y Farne, Alessandra (eds.), (2016): *Comunicambio: comunicación y sociedad civil para el cambio social*. Fragua. Madrid.
- Ontiveros Baeza, Emilio (2000): *Sin orden ni concierto: medio siglo de relaciones monetarias internacionales*. Ediciones Empresa Global. Madrid.
- Ontiveros Baeza, Emilio (2001): *La economía en la red*. Taurus. Madrid.
- Ontiveros Baeza, Emilio (2010): *España en contraste, crecimiento económico*. Ediciones Empresa Global. Madrid.
- Ontiveros Baeza, Emilio (2012): “Las TIC afianzando la dinámica competitiva global y las posibilidades de modernización de la economía española” en Maroto, Reyes, (ed.) *La economía digital como respuesta a la crisis*. 19-27.
- Ortega y Gasset, José (1925): *La deshumanización del arte*. Revista de Occidente. Madrid.

- Ovies, Alberto (2007): “Campo y ciudad en el cine español” en Camarero, Gloria (ed.) *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Universidad Carlos III de Madrid. Getafe. 798-809.
- Oyhandy, Enrique (2013): “La imagen cinematográfica en la era digital” en *Questión*. Número 39. 195-200.
- Palacio, Manuel y Pérez Perucha, Julio (eds.) (1997): *Historia General del Cine*. Cátedra. Madrid.
- Pancorbo, Luis (2008): *El banquete humano: Una historia cultural del canibalismo*. Siglo XXI de España. Madrid.
- Pantoja Chaves, Antonio (2007): “La imagen como escritura. El discurso visual para la historia” en *Norba: Revista de historia*. 185-208.
- Parejo Jiménez, Nekane (2004): “‘El séptimo día’ (C. Saura, 2004). Cine rural y violencia en la llamada España profunda”, en Gómez Gómez, Agustín y Poyato Sánchez, Pedro (eds.), *Profundidad de campo: más de un siglo de cine rural en España*. 219-237.
- Parejo Jiménez, Nekane (2007): “La comunicación a través de la mirada. Las dificultades de aprehender la realidad”, *Comunicar: la enseñanza del cine en la era multipantallas*. Revista Comunicar. (www.grupocomunicar.com). 109-114.
- Parejo Jiménez, Nekane (2008): “La identidad fotográfica. Amelie Poulain” en Gómez A. y Parejo N.(eds.), *Laberinto Visual*. Málaga. Círculo de estudios visuales Ad Hoc. 35-56.
- Parejo Jiménez, Nekane (2011): “La expresión de lo fotográfico en el Cine”, en Mateos Martín, Concha; Ardèvol Abreu, Alberto Isaac y Toledano Buendía, Samuel (eds.), *La Comunicación pública secuestrada por el mercado*. La Laguna. 95-96.
- Parejo Jiménez, Nekane (2011): “El informador dentro y fuera del encuadre fotográfico” en Cantos Ceballos, Antonio Miguel y Parejo Jiménez, Nekane (eds.), *Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales*. Centro de Arte contemporáneo de Málaga. Málaga. 49-74.
- Parejo Jiménez, Nekane y Esparza, Ramón (eds.) (2011): *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*. Luces de Gálibo. Madrid.

- Pardo Céspedes, Luis (2016): *El ABC del Autónomo*. Deusto Ediciones. Bilbao.
- Passet, René (2002): *Elogio de la globalización: por una mundialización humana*. Salvat. Barcelona.
- Payne, Michael (2002): *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Paidós. Buenos Aires.
- Peña Timón, Vicente (1998): *El programa narrativo en el relato audiovisual*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga. Málaga.
- Perceval, José María (2015): *Historia mundial de la comunicación*. Cátedra. Madrid.
- Pérez, David (2004): *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. GG. Barcelona.
- Pérez Bowie (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Universidad de Salamanca. Salamanca.
- Peters, John Durham (2016): *Hablar al aire: una historia de la idea de la comunicación*. Fragua. Madrid.
- Picazo, Glòria y Ribalta, Jorge (2003): *Indiferencia y singularidad*. GG. Barcelona.
- Piketty, Thomas (2015a): *El Capital en el siglo XXI*. RBA libros. Barcelona.
- Piketty, Thomas (2015b): *La economía de las desigualdades (argumentos)*. Anagrama. Barcelona.
- Pinker, Steven (2012): *El instinto del lenguaje*. Alianza. Madrid.
- Pons, Catalina (2015): *Comunicación no verbal*. Fragua. Madrid.
- Poyato, Pedro (2006): *Introducción a la teoría y el análisis de la imagen fo-cinematográfica*. Grupo Editorial Universitario. Granada.
- Printzker, Barry (2002): *Andel Adams*. JG Press. Nueva York.
- Pujol Azonas, Cristina (2011): *Fans, cinéfilos y cinépagos*. Editorial UOC. Barcelona.
- Quadra-Salcedo Fernández del Castillo, Tomás de (2015): *Derecho de las comunicaciones*. Fragua. Madrid.
- Quintana Morraja, Ángel (2012): “Bond también fue niño: *Skyfall* de Sam Mendes”. *Caimán cuadernos de Cine*. Número 11. 50-51.
- Rajas Fernández, Mario (2008): *La poética del plano-secuencia: la poética del análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Universidad Complutense. (Tesis doctoral). Madrid.

- Ramírez, Juan Antonio (1988): *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra. Madrid.
- Ramírez Alvarado, María del Mar (2001): *Construir una imagen*. CSIC. Madrid
- Ramírez Alvarado, María del Mar (ed.) (2006): *III Jornadas profesionales de Marketing audiovisual y promoción para el sector audiovisual de Andalucía*. Fundación AVA. Sevilla.
- Ramírez Alvarado, María del Mar (2010): “Un reto para la igualdad: feminizar el empleo en el sector audiovisual” en *III Jornadas Medios y responsabilidad Social*. 131-136.
- Ramírez Alvarado, María del Mar (2011): “El valor de la fotografía como objeto de estudio y en las investigaciones sobre comunicación” en *Discursos fotográficos*. 55-76.
- Ramírez Alvarado, María del Mar (2013): “Aprendiendo a mirar: imagen fotográfica y alfabetización audiovisual”. *Prisma social: revista de investigación social*. Número 11. 383-398.
- Ramonet, Ignacio (1997): *Un mundo sin rumbo. Crisis de fin de siglo*. Alianza. Madrid.
- Ramonet, Ignacio (1998): *Internet, el mundo que llega. Los nuevos caminos de la comunicación*. Debate. Madrid.
- Ribalta, Jorge (2007): *La fotografía entre las Bellas Artes y los medios de comunicación*. GG. Barcelona.
- Ribalta, Jorge (2004): *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. GG. Barcelona.
- Ribas, Xavier (2005): *Santuario*. GG. Barcelona.
- Riechmann, Jorge y Tickner, Joel (coord.) (2002): *El principio de Precaución*. Icaria. Barcelona.
- Riechmann, Jorge (2008): *¿En qué estamos fallando? Cambio social para ecologizar el mundo*. Icaria. Barcelona.
- Riechmann, Jorge (2009): *Nanomundos, multionflictos: una aproximación a las nanotecnologías*. Icaria. Barcelona.
- Rifkin, Jeremy (2000): *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*. Paidós. Barcelona.

- Rivas García, Ricardo (2007): “Aproximación a la *Ética del discurso* de Apel y Habermas como ética racional ante la crisis de la razón” en *En-Claves del pensamiento*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, División de Humanidades y Ciencias Sociales.
- Roberts, John (1998): *The art of interruption. Realism, photography and everyday*. Manchester University Press. Manchester.
- Roig, Antoni (2009): *Cine en conexión: producción industrial y social en la era ‘Cross-media’*. Editorial UOC. Barcelona.
- Roig, Antoni (2013): *Cine y digitalización: diferentes concepciones del ‘Cine Digital’*. Editorial UOC. Barcelona.
- Roma, Pepa (2000): *Jaque a la Globalización: cómo crean su red los nuevos movimientos sociales y alternativos*. Grijalbo. Barcelona.
- Roncero, Rafael Doctor (2002): *Historia(s) de la(s) fotografía(s)*. Caja Madrid. Madrid.
- Rosler, Martha (2007): *Imágenes públicas: La función política de la imagen*. GG. Barcelona.
- Salmon, Christian (2008): *Storytelling: la máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Península. Barcelona.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1996): *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*. Paidós. Barcelona.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2005): “Viaje a la España negra”, en De la Calle, Romà: *El presente como Historia*. MuVIM. Valencia.
- Sánchez C., Rafael (1971): *Montaje cinematográfico, arte en movimiento*. Ediciones Nueva Universidad. Universidad Católica de Chile. Santiago.
- Sánchez Escalonilla, Antonio (ed.) (2003): *Diccionario de creación cinematográfica*. Ariel. Barcelona.
- Sánchez Hernández, María Esther (2012): “Aritmética del filme: hacia un modelo de representación gráfica del análisis cinematográfico” en *Revista Comunicación*. Número 10. 1587-1596.
- Sánchez Noriega, José Luis (2006): *Historia del cine*. Alianza. Madrid.
- Sánchez Navarro, Jordi (2006): *Narrativa audiovisual*. Editorial UOC. Barcelona.

- Sánchez Viedma, Ramón y Blanco Trejo, Florentino (2012): “La elaboración retórica de los afectos en la música de cine y un apunte sobre el proceso de composición de la banda sonora de *El Orfanato*”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Número 2. 11-42.
- Sartori, Giovanni (2008): *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Taurus. Madrid.
- Sastre, Cayo (2012): *McMundo*. Los libros del lince. Barcelona.
- Scianna, Ferdinando y Ansón, Antonio (eds.) (2009): *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- Sedeño Valdellós, Ana María (2014): “Hibridaciones autor/espectador en la producción cultural contemporánea: prácticas videográficas y competencias de la nueva recepción”. *Revista Mediterránea de comunicación*. Vol. 5. 203-211.
- Sen, Amartya (2008): *Sobre ética y economía*. Alianza. Madrid.
- Sen, Amartya (2010): *La idea de Justicia*. Taurus. Madrid.
- Sedeño Valdellós, Ana y Ruiz del Olmo, Francisco Javier (coords.) (2013): *Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena*. Spicum. Málaga.
- Sel, Susana (2007): *Cine y fotografía como intervención política*. Prometeo Libros. Buenos Aires.
- Sierra Molina, Guillermo Juan y Bonse Ponte, Enrique (1997a): *Internet empresarial*. RA-MA Editorial. Madrid.
- Sierra Molina, Guillermo Juan y Bonse Ponte, Enrique (1997b): *World-Wide-Web y el ciberespacio económico-financiero*. RA-MA Editorial. Madrid.
- Siety, Emmanuel (2004): *El plano. En el origen del cine*. Paidós. Barcelona.
- Silva Ardanuy, Francisco Manuel (2015): *Derechos sociales y laborales frente a la redefinición del modelo de estado*. Tirant lo Blanch. Valencia.
- Silva Ardanuy, Francisco Manuel y Morán Álvarez, Juan Carlos (2015): *La economía Social andaluza ante el nuevo modelo productivo*. Tirant lo Blanch. Valencia.
- Simón, Jean Paul (2015): “La transformación digital” en *Revista TELOS*. Número 17. Fundación Telefónica. Madrid. 1-17.
- Smith, Adam (2011): *La riqueza de las naciones*. Alianza. Madrid.

- Sontag, Susan (2009): *Sobre la fotografía*, Debolsillo. Barcelona.
- Sougez, O-Loup (1996): *Historia de la fotografía*. Cátedra. Madrid.
- Soulages, François (2005): *Estética de la fotografía*. La Marca. Buenos Aires.
- Stam, Robert (2001): *Teorías del cine: una introducción*. Paidós Ibérica. Barcelona.
- Stam, Robert; Bougoyne, Robert y Flitterman-Lewis Sandy (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós. Barcelona.
- Stavraki, María y Díaz Méndez, Darío Nuño (eds.) (2015): *Comunicación y persuasión*. Fragua. Madrid.
- Stieglitz, Alfred (2008): *Camera Work, the complete photograph*. Taschen. Berlín.
- Stiglitz, Joseph (2010): *Caída libre: Estados Unidos, el libre mercado y el hundimiento de la economía mundial*. Taurus. Madrid.
- Stiglitz, Joseph (2015): *El precio de la desigualdad*. Debolsillo. Madrid.
- Stiglitz, Joseph (2016a): *El euro: cómo la moneda común amenaza el futuro de Europa*. Taurus. Madrid.
- Stiglitz, Joseph (2016b): *La gran brecha: qué hacer con las sociedades desiguales*. Taurus. Madrid.
- Stiglitz, Joseph y Greenwald, Bruce (2016): *La creación de una sociedad del aprendizaje*. La esfera de los libros. Madrid.
- Stimson, Blake (2009): *El eje del mundo: fotografía y nación*. GG. Barcelona.
- Suárez Gómez, Rafael (2011): *Captación de la imagen cinematográfica: soportes fotoquímico y digital*. Universitat de Barcelona. (Tesis doctoral inédita).
- Sulbarán Piñeiro, Eugenio (2000): “El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica” en *Comunicación Social (Universidad de Zulia. Maracaibo)*. Año 16. Número 31. 44-71.
- Tagg, Jonh (2005): *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. GG. Barcelona.
- Taine, Hippolyte (1865): *Filosofía del arte*, 2 vols. Espasa Calpe. Madrid.
- Talens, Jenaro (2000): *El sujeto vacío*. Cátedra. Madrid.
- Tapscott, Don (1997): *Economía Digital: las nuevas oportunidades y peligros en un mundo empresarial y personal interconectado en red*. McGraw-Hill. Madrid.

- Tapscott, Don (2002): *La era digital: cómo la generación net está transformando el mundo*. McGraw-Hill. Madrid.
- Tapscott, Don (2011): *Macrowikinomics: nuevas fórmulas para impulsar la economía mundial*. Paidós. Madrid.
- Taylor, Victor E. y Winkler, Charles E. (eds.) (2002): *Enciclopedia del postmodernismo*. Síntesis. Madrid.
- Terceiro, José y Matías, Gustavo (eds.) (2001): *Digitalismo. El nuevo horizonte sociocultural*. Taurus. Madrid.
- Tono Martínez, José (2002): *Observatorio siglo XXI: reflexiones sobre arte, cultura y tecnología*. Paidós. Madrid.
- Torrent Sellens, Joan (2008): “Conocimientos, redes y actividad económica: un análisis de los efectos de red en la economía del conocimiento”. *OUCPAPERS*. Número 8. 1-23.
- Torres López, Juan (1990): *Tecnologías de la información: impacto y usos sociales*. Universidad de Málaga. Málaga.
- Torres López, Juan (1994): *La otra cara de la política económica. España 1982-1994*. Libros de la catarata. Madrid.
- Torres López, Juan (1999): *La economía andaluza (Andalucía 2000)*. Sarria. Málaga.
- Torres López, Juan (2000a): *Desigualdad y crisis económica: el reparto de la tarta*.
- Torres López, Juan (2000b): *España va bien y el mundo tampoco*. Mergablum. Sevilla.
- Torres López, Juan (2011a): *Introducción a la economía (Economía y Empresa)*. Pirámide. Madrid.
- Torres López, Juan (2011b): *Contra la crisis. Otra economía y otro modo de vivir*. Ediciones HOAC. Córdoba.
- Torres López, Juan y Navarro, Vicenç (eds.) (2012): *Los amos del mundo. Las armas del terrorismo financiero*. Espasa. Barcelona.
- Torres López, Juan; Navarro, Vicenç y Espinosa Garzón, Alberto (2012a): *Lo que España necesita: una réplica con propuestas alternativas a la política de recortes del PP*. Deusto. Bilbao.
- Torres López, Juan; Navarro, Vicenç y Espinosa Garzón, Alberto (2012b): *¿Hay alternativa!*. Aguilar. Madrid.

- Torres López, Juan y Navarro, Vicenç (eds.) (2013): *Todo lo que tengo que saber para que no me roben la pensión*. Espasa. Madrid.
- Torres López, Juan (2015a): *Economía Política*. Ediciones Pirámide. Madrid.
- Torres López, Juan (2015b): *El capitalismo en crisis: del crac de 1929 a la actualidad*. Anaya. Madrid.
- Torres López, Juan (2016): *Economía para quienes no entienden a los economistas: 50 preguntas básicas y sus respuestas para entender la ciencia económica y cómo nos afecta*. Deusto. Bilbao.
- Torres Simón, Francisco Javier (2016): *El dron aplicado al sector audiovisual: uso de RPAS en la filmación aérea*. Editorial Tébar Flores. Madrid.
- Tournier, Michel (2002): *El crepúsculo de las máscaras*. GG. Barcelona.
- Tranche, Rafael R. (2015): *Del papel al plano: proceso en la creación cinematográfica*. Alianza. Madrid.
- Triquell, Ximena (ed.) (2011): *Contar con imágenes. Una introducción a la narrativa fílmica*. Editorial Brujas. Buenos Aires.
- Tufte, Thomas (2015): *Comunicación para el cambio social*. Fragua. Madrid.
- Utrera Macías, Rafael (1995): “La producción cinematográfica andaluza” en Gómez y Méndez, José Manuel y Arbide, Joaquín, *La industria audiovisual en Andalucía en 1995-96*. 137-146.
- Utrera Macías, Rafael (2000): “Cine en Andalucía” en Cano García, Gabriel, *Conocer Andalucía: gran enciclopedia andaluza del siglo XXI (Literatura y Comunicación en Andalucía)*. 296-343.
- Utrera Macías, Rafael (2000): “El Cine y Sevilla” en *Siglo que viene, revista de Cultura*. Número 24. 71-75.
- VV.AA. (2015): *El estatuto del artista*. Unión de actores. Descargable en: http://www.uniondeactores.com/images/web/adjuntos/estatuto-del-artista/20151204_Estatuto_del_Artista_Union_de_Actores_y_Actrices.pdf
- VV.AA. (2016): *Programa político de Ciudadanos*. Partido político Ciudadanos (C's)
- VV.AA. (2016): *Programa político de IU*. Coalición de Partidos políticos Izquierda Unida

- VV.AA. (2016): *Programa político del PSOE*. Partido Socialista Obrero Español (PSOE).
- VV.AA. (2016): *Programa político del Partido Popular (PP)*. PP.
- VV.AA. (2016): *Programa político de Podemos*. Podemos.
- Vacas Aguilar, Francisco (2015): *La nuevo normalidad: evolución tecnológica, comunicación y empleo*. Fragua. Madrid.
- Valles Calatrava, José R. (2008): *Teoría de la Narrativa: una perspectiva sistemática*. Iberoamericana-Vervuert. Madrid.
- Varela, Francisco; Thompson, Evan y Rosch, Eleanor (eds.) (2005): *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Gedisa. Barcelona.
- Varela, Francisco y Mosquera, Araceli (2014): “Análisis semiótico de un texto fílmico: aproximaciones al lenguaje cinematográfico y a la significación de retratos en un mar de mentiras”. *[Con]textos*, Número 3. 35-41
- Varoufakis, Yanis (2015): *Economía sin corbata*. Planeta. Barcelona.
- Varoufakis, Yanis (2015): *El Minotauro global: Estados Unidos, Europa y el futuro de la economía global*. Punto de Lectura. Barcelona.
- Varoufakis, Yanis (2016): *¿Y los pobres sufren lo que deben?*. Deusto. Bilbao.
- Varoufakis, Yanis (2016): *Un plan para Europa*. Icaria. Madrid.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1982): *El campo andaluz en la obra de Juan Ramón Jiménez: (la infrahistoria de una comunidad rural: Moguer)*. Servicio de Publicaciones de la Obra social de la Caja Rural Provincial de Sevilla. Sevilla.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1986): “La investigación estilística en España” en Prietos Pablos, Juan Antonio y Gómez Lara, Manuel José (ed.), *Stylistica: I Semana de estudios estilísticos*. Alfar. Sevilla. 55-69.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1987): *Historia y crítica de la reflexión estilística*. Alfar. Sevilla.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1992a): “Francisco Ayala: teoría literaria vs. Teoría de la comunicación” en *Francisco Ayala: teórico y crítico literario*. Diputación Provincial de Granada. Granada. 109-124.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1992b): “Semiótica del encubrimiento/semiótica del descubrimiento” en Romera Castillo, José (ed.). *Investigaciones Semióticas*

- IV (describir, inventar, transcribir el mundo)*. Asociación Española de Semiótica / Visor Libros. Madrid. 1033-1039.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1993): “Introducción al análisis del discurso publicitario”. *Questiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*. Número 1. 42-54.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1994a): “El proceso de subjetivación en la crisis de la modernidad” en Bargalló Carraté, Juan (ed.), *Identidad y alteridad, aproximación al tema del “doble”*. Alfar. Sevilla. 55-70.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1994b): *La construcción cultural de Andalucía*. Alfar. Sevilla.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1994c): *Pájaro de la noche*. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1995): “Amado Alonso, más allá de la estilística”. *Cauce: Revista de filología y su didáctica*. Número 18. 631-648.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1996): “Presentación: Antagonía, en el nuevo horizonte de la humanidad”. *Antagonía: Cuadernos de la Fundación Luis Goytisolo*. Número 1. 7-9.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1997a): “Narratividad y dramaticidad: mimesis diegética vs. Mimesis pragmática” en Pérez Martín, María Concepción (eds.), *Los géneros literarios: curso superior de narratología: narratividad-dramaticidad*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla. 45-56.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1997b): “Las culturas actuales como simbiosis de lenguajes” en Galloso Camacho, María Victoria; Prado Aragonés, Josefina y Pérez Rodríguez, María Amor (eds.), *La galaxia digital: lenguaje y cultura sin fronteras en la era de la información*. Grupo Editorial Universitario de Granada. Granada. 15-28.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1998a): *Francisco de Ayala y las vanguardias*. Alfar. Sevilla.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1998b): “La imagen cinematográfica: más allá de la mirada” en Carreras Larios, Natividad Cristina y Crespo Gámez, Celia (eds.),

- Cien años de cine: La fábrica y los sueños*. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad de Sevilla. Sevilla. 381-388.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1998c): “El mito de Prometeo: fundación y quiebra de lo humano” en Navarro González, Alberto; Pueo Domínguez, Juan Carlos; Saldaña Sagredo, Alferdo y Blesa, Túa (eds.). *Actas del Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII)*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza. 222-227.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1998d): “El ciber mundo: dialéctica del discurso informático” en Contreras Medina, Fernando; Vázquez Medel, Manuel Ángel y Cebrián Herreros, Mariano (eds.). *El ciber mundo: dialéctica del discurso informático*. Alfar. Sevilla.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1999a): “Vendrán más años malos y nos harán más ciegos: de lo poético y profético en los tiempos sombríos” en Vázquez Medel, Manuel Ángel (ed.), *La obra periodística y ensayística de Rafael Sánchez Ferlosio*. Alfar. Sevilla. 173-192.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1999b): “Andalucía: identidad cultural, multiculturalismo y cambio social”. *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*. Número 27. 110-117.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1999c): “La Asociación Andaluza de Semiótica”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Número 8. 87-100.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1999d): *Mujer, ecología y comunicación en el nuevo horizonte planetario*. Mergablum. Sevilla.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (1999d): “Narración de hechos / Narración de ideas”. *La obra periodística y ensayística de Rafael Sánchez Ferlosio*. Número 1. 69-87.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2000): “Del escenario espacial al emplazamiento”. *Sphera Pública*. Número 0. 119-135.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2001a): “Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios” en Arriaga, Mercedes y Vázquez Medel, Manuel Ángel (eds.), *IX Simposio internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla. Sevilla. 106-117.

- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2001b): “Globalización, identidades y universos simbólicos” en Arriaga, Mercedes; Navarro Domínguez, Eloy y Prado Aragonés, Josefina: *VIII Simposio internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica celebrado en La Rábida*. Alfar. 11-14.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2001c): “La nueva semiótica”, en Vázquez Medel, Manuel Ángel y Acosta Romero, Ángel (eds.). *La Semiótica actual aportaciones del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica (28-31 de octubre de 1996)*. Alfar. Sevilla. 11-16.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2002a): “Mundialización, comunicación y nuevo humanismo: implicaciones educativas”. *Agora digital*. Número 3. 1-16.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2002b): “Escribir/inscribir lo femenino en el discurso”. *Philologia hispalensis. Ejemplar dedicado a escritoras atlánticas y escritoras mediterráneas*. Número 23. 7-15.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2002c): “Vanguardias artísticas y vanguardias cinematográficas”. *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y estudios Culturales*. Número 1. 11-20.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2003a): “Bases para una teoría del Emplazamiento” en Acosta Romero, Ángel; Browne Sartori, Rodrigo; Silva Echeto, Victor Manuel y Vázquez Medel, Manuel Ángel (eds.), *Teoría del emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*. Dpto. de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla. Sevilla. 21-41
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2003b): “La imagen de Andalucía en el espacio literario” en Fernández Lacomba, Juan; Roldán Castro, Fátima y Zoido Naranjo (eds.), *Florencio, Territorio y Patrimonio: las paisajes Andaluces*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla. 184-191.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2003c): *El deseo, la rosa y la mirada: introducción a la vida, a la poesía y a la poética de Luis Cernuda*. Alfar. Sevilla.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2003d): “Prolegómenos para una teoría del emplazamiento”. *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria*. Número 16. 3-18.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2004a): “Cine y educación ante la crisis de los

valores”. *Making of: cuadernos de cine y educación*. 7-15.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (2004b): “Los signos de la violencia/ la violencia de los signos: una reflexión contra el racismo, la xenofobia y la intolerancia” en Contreras Medina, Fernando y Sierra Caballero, Francisco (eds.), *Culturas de guerra: medios de información y violencia simbólica*. Servicio de publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. 101-122.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (2004c): “El cuestionamiento de lo humano en el cine: a propósito de 2001 y Blade Runner” en Baca Martín, Jesús Ángel y Galindo Hervás, Alfonso (eds.), *Cine y perspectiva social*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería. 157-180.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (2004d): “Notas sobre lo siniestro cinematográfico (A propósito de Mulholland Drive)” en Baca Martín, Jesús Ángel y Galindo Hervás, Alfonso (eds.), *Pensar la imagen*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería. 26-37.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (2005a): *La urdimbre y la trama: estudios sobre el arte de narrar*. Alfar. Sevilla.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (2005b): “Auditoría versus teoría: la importancia del espacio sonoro” en Baca Martín, Jesús Ángel, *La Comunicación Sonora: singularidad y caracterización de los procesos auditivos*. Biblioteca Nueva. Madrid. 1-19.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (2007a): “Lolita: de la seducción de la palabra a la seducción de la imagen (Nabokov, Kubrick, Lyne)” en Baca Martín, Jesús Manuel y Gakindo Hervás, Alfonso (eds.), *Jornadas “Pensar la imagen”*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería. 20-43.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (2007b): “Comunicación y simulacro: una aproximación desde la teoría del emplazamiento” en Baca Martín, Jesús Ángel (ed.), *Comunicación y simulacro*. Arcibel Editores. Sevilla. 9-17.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (2007c): “Comunicación y medios de comunicación en el Estatuto de Autonomía para Andalucía” en Agudo Zamora, Jesús. *El estatuto de Autonomía de Andalucía de 2007*. Centro de Estudios Andaluces. Sevilla. 313-330.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (2008a): “Los rostros del horror y la mirada infantil:

- notas para una lectura de Kamchatka”. *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y estudios Culturales*. Número 6. 46-55.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2008b): “La semiótica de la cultura y la construcción del imaginario social” en *Entretextos: Revista Electrónica de Estudios Semióticos de la Cultura*. Granada Número 11-12-13. 1-19.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2009a): *La Universidad del siglo XXI en la sociedad de la comunicación y del conocimiento: lección inaugural leída en la solemne apertura del curso académico 2009-2010 en la Universidad de Sevilla*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2009b): “Filología, didáctica y comunicación”. *Cauce: Revista de filología y su didáctica*. Número 32. 9-12.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2009c): “Paradigma social en Redes: implicaciones (des)emplazantes: conclusiones” en Acosta Romero, Ángel; Calderón Amador, Juan José; Vázquez Medel, Manuel Ángel y Vidal Jiménez, Rafael (eds.). *Crisis analógica, futuro digital. Observatorio para la cibersociedad: congreso online*. Meddia, cultura i comunicació. Barcelona.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2013): “La historia literaria y las ciencias de la literatura ante el cambio de paradigmas”. *Revista anthropos: huellas del conocimiento*. Número 240. 37-50.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2014a): “La regulación a través de los consejos audiovisuales: garantía de derechos y libertades al servicio de la ciudadanía” en Chaparro Escudero, Manuel (ed.), *Medios de proximidad: participación social y políticas públicas*. Asociación para la investigación en medios de comunicación, desarrollo, estrategias y audiencias (Imedea). Granada. 73-92.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2014b): “Deporte, ocio y cultura: una aproximación desde la teoría del emplazamiento” en Marín Montín, Joaquín (ed.), *Deporte, comunicación y cultura*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. Sevilla.
- Verbeke, Frederik (2002): “La Rioja ‘negra’ de Emile Verhaeren y Darío de Regoyos: encrucijada de lecturas” en Iñarrea Las Heras, Ignacio y Salinero

- Cascante, María Jesús (eds.): *El texto como encrucijada: estudios franceses y fracófonos*. Universidad de la Rioja. Vol 2. 169-186.
- Verjat, Alain (1989): *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*. Anthropos. Barcelona.
- Vidal Jiménez (2008): *Comunicación, (post)ciencia y resistencia (in)disciplinaria*. Alfar. Sevilla.
- Vilches, Lorenzo (1987): *Teoría de la imagen periodística*. Paidós. Barcelona.
- Vilches, Lorenzo (2001): *La migración digital*. Gedisa. Barcelona.
- Villafañe Gallego, Justo (2006): *Introducción a la Teoría de la Imagen*. Pirámide. Madrid.
- Watzlawick, P. (1990): *La realidad inventada*. Gedisa. Barcelona.
- Watzlawick, P. y Krieg, P. (1994): *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Gedisa. Barcelona.
- Whelan, Richard (2003): *Robert Capa, la biografía*. Aldeasa, Madrid.
- Whipp, Eric (2016): "Interview" en Lowepost: colorist community. Consultable en <https://lowepost.com> Los Ángeles. Estados Unidos.
- Wilson, Edward O. (1999): *Consilience del unidad del conocimiento*. Círculo de Lectores. Madrid.
- Wittgenstein, Ludwig (1994): *Observaciones sobre los colores*. Paidós México. México DF.
- Wolf, Martin (2016): *La gran crisis: cambios y consecuencias*. Deusto. Bilbao.
- Xavier, Ismail (2008): *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires.
- Yáñez Polo, Miguel Ángel (1981): *Retratistas y fotógrafos*. Grupo Andaluz de Ediciones Repiso Lorenzo. Sevilla.
- Yates, Steve (2002): *Poéticas del espacio*. GG. Barcelona.
- Zallo, Ramón (2016): *Tendencias en Comunicación: cultura digital y poder*. Gedisa. Barcelona.
- Zamora, José Antonio (2002): *Globalización y migraciones*. Desclée De Brouwer. Bilbao.
- Zinn, Howard (1999): *La otra historia de los Estados Unidos*. Hiru. Hondarribia.

Inmanol (2002): *El multiculturalismo: un reto a nuestra historia y a nuestro futuro*.

Desclée De Brouwer. Bilbao.

Zunzunegui, Santos (1988): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Cátedra. Madrid.

Zunzunegui, Santos (1988): *Pensar la imagen*. Cátedra. Madrid.

Zúñiga, Joseba (1998): *Comunicación Audiovisual*. Escuela de Cine y Vídeo de Andoain. Andoain.

Zweig, Stefan (2012a): *El mundo de ayer: memorias de un europeo*. Acantilado. Barcelona.

Zweig, Stefan (2012b): *Momentos estelares de la humanidad*. Acantilado. Barcelona.

9. FILMOGRAFÍA

Amodeo, Santi y Rodríguez, Alberto (2000): *El factor Pilgrim*. England - España.

Ashby, Hal (1976): *Bound for Glory*. USA

Avildsen, John G. (1970): *Rocky*. USA.

Bay, Michael (2007): *Transformers*. USA.

Berger, Pablo (2012): *Blancanieves*. España.

Boon, Dany (2010): *Rien à déclarer*. France.

Columbus, Chris (2011): *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. England.

Del Castillo, Juan Miguel (2015): *Techo y comida*. España.

Demicheli, Tulio (1959): *Carmen, la de Ronda*. España.

Hazanavicius, Michel (2011): *The Artist*. USA.

Hitchcock, Alfred (1960): *Psycho*. USA.

Mendes, Sam (2012): *007: Operation Skyfall*. England-USA.

Chapling, Charles (1921): *The Kid*. England.

Jeunet, Jean-Pierre (2001): *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. France.

Maisch, Herbert (1938): *Andalusische Nächte (Nights in Andalusia)*. Alemania.

Martín Cuenca, Manuel (2003): *La flaqueza del Bolchevique*. España.

Martín Cuenca, Manuel (2010): *La mitad de Óscar*. España.

Martín Cuenca, Manuel (2013): *Caníbal*. España.

Medem, Julio (1992): *Vacas*. España.

Medem, Julio (1993): *La ardilla roja*. España.

Medem, Julio (1996): *Tierra*. España.

Medem, Julio (1998): *Los amantes del círculo polar*. España.

Medem, Julio (2001): *Lucía y el Sexo*. España.

Medem, Julio (2007): *Caótica Ana*. España.

Miller, George (1979): *Mad Max*. Australia.

Miller, George (2015): *Mad Max: fury road*. (Remake). Australia.

Minghella, Antony (1996): *The english patient*. England.

Nakache, Olivier y Toledano, Eric (2011): *Intouchables*. France.

Rey, Florián (1938): *Carmen, la de Triana*. Alemania-España.

Rodríguez Librero, Alberto (2009): *After*. España.

Rodríguez Librero, Alberto (2005): *7 vírgenes*. España.

Rodríguez Librero, Alberto (2012): *Grupo 7*. España.

Rodríguez Librero, Alberto (2014): *La isla mínima*. España.

Rodríguez Librero, Alberto (2016): *El hombre de las mil caras*. España.

Trueba, Fernando (1998): *La niña de tus ojos*. España.

10. ANEXOS

Anexo I: El estatuto del artista

Anexo II: Anteproyecto andaluz de la ley del cine



UNIÓN DE ACTORES Y ACTRICES

#EstatutoDelArtista

INDICE

- LA NECESIDAD DE UN IMPULSO CULTURAL EN ESPAÑA pag.2
- POLÍTICA FISCAL PARA LOS ARTISTAS pag.4
- PROTECCIÓN SOCIAL DEL ARTISTA: UN MODELO DE INTERMITENCIA EN ESPAÑA pag. 7
- REPRESENTATIVIDAD SINDICAL: HACIA UN MODELO EQUITATIVO pag.12

LA NECESIDAD DE UN IMPULSO CULTURAL EN ESPAÑA

Los últimos 6 años, los que comúnmente relacionamos con la crisis económica, el sector cultural ha sufrido, no ya la indiferencia del poder público, sino la imposición de medidas que han dificultado la actividad de este sector. Bajo la necesidad, evidente por otra parte, de un cambio del modelo, agotado el ciclo de crecimiento económico sostenido desde inicios de los años 90, el poder político no ha aportado un nuevo plan antes de destruir el anterior.

Esta situación, unida en muchos casos a una gestión ineficiente de recursos y al incumplimiento general de lo acordado, ha producido un estallido de la creatividad desde abajo, desde la autoproducción. Además, el sector productivo que ha conseguido sobrevivir a este ciclo destructivo ha tenido que asumir costes y subidas impositivas sin que ello repercutiera generalmente en el precio, con el objetivo de salvaguardar un consumo renqueante.

En este sentido, la Unión de Actores y Actrices inició a principios de 2012 una línea de trabajo que busca recuperar la iniciativa respecto a las políticas culturales. En este desarrollo hemos entendido que el anterior modelo no es replicable y que es necesario un nuevo proyecto que ilusione al sector, lo dote de un horizonte realista pero ambicioso y permita un auge que aumente el empleo de calidad, desterrando la precariedad y el subempleo.

Impulsamos de este modo la idea del Estatuto del Artista, que viene a recoger los anhelos de la profesión artística en toda su relación con el Estado, el sector privado y la sociedad civil. Debe ser entendido como un gran complejo político-legislativo, que tiene como objetivos principales: crear el debate sobre la centralidad productiva de la Cultura, resaltar su posición como creadora de riqueza nacional (más allá de los evidentes beneficios económicos que aporta) y crear el marco legislativo para que se desarrolle de manera eficaz.

En todas las visiones actuales de gestión de políticas públicas, el Estado y las administraciones son garantes de los diferentes sectores económicos y, pese a la diferencia de papel que asumen en cada uno de los casos, tenemos que tener en cuenta que no puede ser un mero observador de la realidad. En este campo, le exigimos a todos los partidos políticos que asuman el reto de generar una política cultural atrevida que proteja en todos los niveles a los artífices de la misma, los trabajadores de la Cultura.

Como se ha reconocido en muchos trabajos académicos, la cultura genera tres efectos económicos fundamentales para una sociedad viva como la nuestra: es un sector con una utilidad marginal creciente, genera externalidades positivas y posee el efecto multiplicador de la inversión cultural.

Planteamos este documento como una base para el debate y la construcción de un tejido cultural vivo, que desde la base genere las estructuras necesarias para constituir un

modelo viable, económicamente rentable y socialmente indispensable. Es necesario que el apoyo público se integre en un proyecto completo de cultura española que entienda la pluralidad social, nacional y lingüística del Estado, así como que tenga proyección europea e internacional, pues es indispensable entendernos como parte de un todo complejo y vivo. La Cultura debe ser espacio de cohesión y de intercambio para la construcción democrática de la sociedad.

Este espacio cultural sólo es posible si quienes crean la cultura, quienes la interpretan y quienes la hacen técnicamente posible tienen los derechos equivalentes al resto de ciudadanos. Es necesario entender la complejidad de la cadena de valor de la cultura, así como la intermitencia estructural del sector.

Esta cadena de valor compleja no sólo recorre la creación, producción, comercialización, exhibición y valoración. En esta cadena entra la interpretación, la gestión del acervo cultural, la formación inicial y continua, la socialización, la difusión cultural... Así como su relación simbiótica con sectores claves en la economía española como son el turismo o la economía de cuidado.

Se suma en esto la intermitencia, que es la forma esencial del mundo de la cultura. El proceso creativo y productivo construye un mundo fragmentado, temporal e inestable por la propia esencia de la actividad y sus resultados. Esta característica, hoy compartida en muchos sectores, es inevitable en la cultura y por ello es una relación asumida y aceptada. Nociones como la flexiseguridad son, en el sector, una necesidad evidente. La flexibilidad aumentará la potencia de la Cultura pero sin una seguridad de los que trabajan en la misma se hace imposible. Desde el punto de vista social, los efectos de la intermitencia son transversales al trabajo de miles de personas del sector, desde creadores a intérpretes sin olvidar a los técnicos.

El *leiv motiv* con el que abrimos este debate es crear un modelo flexible pero que garantice derechos. Creemos que un modelo así potenciará la capacidad de la cultura para ser viable como proyecto económico y permite devolver con creces toda inversión pública, tanto económica como socialmente.

Con una evidente tendencia codificadora planteamos este proyecto como un conjunto unitario, pero es evidente que la complejidad y la transversalidad de la Cultura hacen del Estatuto del Artista un proyecto que puede ser fraccionado y construido de manera progresiva de acuerdo a las capacidades generales del Estado y de las diferentes administraciones implicadas.

Esperamos que con este documento activemos los interruptores que construyan una voluntad política inequívoca en favor de la cultura y de quienes trabajan en ella como servidores del bien público. Esperamos igualmente que, desde las diferencias políticas que existen en la sociedad española, los partidos adapten su propuesta a la defensa de política culturales estratégicas.

POLÍTICA FISCAL PARA LOS ARTISTAS

La propuesta que defiende la Unión de Actores y Actrices busca resolver los problemas que tienen los trabajadores y profesionales del sector artístico debido a una relación laboral especial que tiene su base en el concepto de intermitencia. En este sentido, hablar de una política fiscal para artistas se debe centrar en adaptar las normas generales a la intermitencia del ingreso del artista a cuenta ajena, aunque haremos algunas precisiones sobre otras cuestiones.

El ingreso de un trabajador del sector artístico, nos referimos con esta definición a artistas y técnicos que tienen una relación de dependencia laboral, es por definición intermitente. Hablamos principalmente de periodos intercalados de trabajo y no trabajo, pero también de periodos de preparación donde el ingreso es mínimo¹, o situaciones de movilidad geográfica en la que el trabajador se encuentra fuera de su lugar de residencia y aumenta su renta, debido a las dietas y otros complementos salariales.

La primera consecuencia de esta forma de percibir los ingresos es que inmediatamente los periodos de empleo se establecen como periodos de ahorro acelerado. Es con los ingresos puntuales de los periodos de empleo con los que el artista mantiene los periodos de no empleo². De esta forma, es con estos ingresos con el que tiene que suavizar la intermitencia de su empleo, incluyendo sus necesidades de formación y reciclaje.

La legislación fiscal tiene en cuenta alguna especialidad de los artistas. La principal es la relativa a la retención de las rentas del trabajo para la creación de obras artísticas³ que tienen un valor fijo, facilitando la regulación ante la multiplicidad de pagadores y la dificultad de conocer la renta anual del artista por parte de los diferentes pagadores.

Pero la realidad es que existe un problema fundamental sobre el impuesto de la renta para los artistas y es que las imputaciones temporales del impuesto generan situaciones que se alejan de la equidad necesaria en un modelo fiscal. La inseguridad en el ingreso implica que haya situaciones en las que un artista tiene un año prolífico en cuanto a

4

¹ En base a los salarios estipulados en el VI Convenio del Sector de Actores y Actrices de Madrid el sueldo mínimo de un protagonista por función es de 151,87 euros mientras que el mismo actor/actriz percibe 39,69 euros por día de ensayo, casi un 74% menos.

² Debemos tener en cuenta que estos periodos son la normalidad. Sirva como ejemplo que en el estudio "Situación socio-laboral del colectivo de actores y bailarines en España" realizado por el Colectivo loé para la Fundación AISGE en 2011 se establece que en 2010 sólo un 17,6% de los actores/actrices reconocen trabajar más de 6 meses al año

³ Artículo 101.3 de la Ley de IRPF:

"El porcentaje de retención e ingreso a cuenta sobre los rendimientos del trabajo derivados de impartir cursos, conferencias, coloquios, seminarios y similares, o derivados de la elaboración de obras literarias, artísticas o científicas, siempre que se ceda el derecho a su explotación, será del 15 por ciento"

rentas generadas y que este sea continuado por un siguiente año sin rentas o con unas rentas mínimas. En esta situación, el artista ha de contar con la renta del primer año como ahorro del segundo, pero a efectos del impuesto, el artista ha de responder de la alta renta percibida el año en que sus ingresos son casi inexistentes, gravando de esta forma la renta y el ahorro del artista.

En este sentido, la Unión de Actores y Actrices defiende una propuesta basada en este presupuesto de intermitencia de rentas. En nuestra propuesta tenemos en consideración el principio de igualdad ante la Hacienda pública de todos los ciudadanos y se basa en una especialidad que no exige en ningún caso un incentivo fiscal sobre un sector concreto.

La propuesta se materializaría con una modificación del artículo 14 de la Ley del IRPF⁴ relativo a la imputación de rentas en el Impuesto de la Renta de las Personas Físicas. Nuestra propuesta radica en añadir un elemento al artículo 14.2 de dicha Ley, donde ya se establecen reglas especiales sobre la regla general, que establezca que los rendimientos del trabajo derivados de la creación de obras artísticas se imputen en un periodo temporal mayor al año de manera progresiva.

De esta manera, creemos que el año posterior a recibir la renta se deberá imputar una mayoría importante de esta, en torno al 60%, de cara a reflejar el ingreso y su importancia como renta disponible inmediata. En los dos siguientes años, debería imputarse un porcentaje de la renta decreciente: pongamos un 30% el segundo año y un 10% el tercero. Este modelo de imputación de rentas permitiría una distribución del ingreso en el periodo en el que realmente la renta es distribuida por el artista.

5

Esta reforma tendría como principal objetivo adaptar la realidad de la renta al pago del impuesto por parte de los artistas, pero también tendría un reflejo respecto a la realización del impuesto por parte de los artistas. Mediante este modelo, la tendencia general en el impuesto sobre la renta de las personas físicas sería la de un impuesto más uniforme en estos momentos donde se dan grandes diferencias de un ejercicio a otro. Esta modificación, sumado al 15% de retención fija, favorecería un modelo de ingreso estable y continuo del artista a las arcas públicas.

Cabe señalar que esta propuesta se ha realizado desde una base jurídica teórica, por ello entendemos que la misma debe ser objeto de estudio por parte de la Agencia Tributaria, debiendo realizarse simulaciones y análisis de los efectos que en los ciudadanos tenga la modificación y su reflejo en los ingresos para las arcas públicas. Por ello, estamos

⁴ El artículo 14.1 reconoce la regla general de aplicación:

“Los ingresos y gastos que determinan la renta a incluir en la base del impuesto se imputarán al período impositivo que corresponda, de acuerdo con los siguientes criterios:

a) Los rendimientos del trabajo y del capital se imputarán al período impositivo en que sean exigibles por su perceptor”

en contacto con otros sindicatos y organizaciones europeas con el objetivo de saber qué solución ha dado el derecho comparado a la intermitencia de las rentas artísticas.

Si bien, como trabajadores a cuenta ajena, nuestro principal interés es un nuevo modelo del impuesto de la renta de las personas físicas, creemos que hay dos reflexiones que se pueden hacer sobre otras dos políticas fiscales que se aplican tangencialmente a los trabajadores del sector.

En primer lugar, la subida del Impuesto sobre el Valor Añadido a los servicios y bienes culturales, que en estos momentos se sitúa en el tipo superior del 21%. En este sentido hemos de sumarnos a la petición sectorial de bajada del tipo entendiendo esto como un apoyo a la producción. Pero también queríamos hacer dos apuntes al respecto. En primer lugar, basándonos en el derecho comparado, vemos como existen modelos de promoción de las obras teatrales que contrarrestan la debilidad en la demanda. En este sentido, debemos citar el ejemplo francés, donde las primeras 140 representaciones de una obra cuentan con un tipo impositivo del IVA súper reducido, idea que entendemos como un buen ejemplo de política fiscal en favorecimiento de la cultura. En segundo lugar creemos que, como solución provisional, podrían estudiarse las cadenas de valor cultural y discriminar los elementos que generando un menor beneficio directo es fundamental para la consecución del valor final; podría ser en estos pasos donde se produjera una reducción del tipo impositivo, favoreciendo la realización del valor final de los bienes y servicios culturales.

Por último, creemos que para ciertos proyectos se deberían reconocer algunos modelos societarios como parte del tercer sector, favoreciendo su creación mediante beneficios indirectos en el Impuesto de Sociedades. Nuestro punto de partida es la existencia de algunas propuestas culturales que superan el mero ánimo de lucro y representan proyectos que generan bienestar social y redundan en el interés general.

6

En estos proyectos abogamos por tres propuestas:

1. Bonificaciones que tengan en cuenta que el proceso creativo, primer paso de la cadena de valor, no es productivo a nivel mercantil y que debería estar protegido, como inversión en I+D+i.
2. Favorecer los espectáculos emergentes, apostando por apoyos concretos en los primeros momentos de vida de los proyectos, una especie de incentivo a las inversiones en Capital Semilla para proyectos que generan bienestar social y redundan en el interés general.
3. Protección de la cultura como retorno por parte de la administración tributaria a las externalidades positivas y al efecto multiplicador de la actividad empresarial del ámbito cultural.

PROTECCIÓN SOCIAL DEL ARTISTA: **UN MODELO DE INTERMITENCIA EN ESPAÑA**

La protección social ha sido de manera tradicional el principal caballo de batalla para los movimientos de trabajadores artísticos a nivel internacional. En España, sin ir más lejos, fue la lucha por la defensa del régimen especial la que generó mayor conflicto en el sector, produciendo la dinámica sindical actual basada en la independencia de las centrales sindicales, su visión transversal y el asamblearismo como método.

Actualmente la norma de aplicación al respecto es la Real Decreto 2621/1986, de 24 de diciembre, por el que se integran los Regímenes Especiales de la Seguridad Social de Trabajadores ferroviarios, jugadores de fútbol, representantes de comercio, toreros y artistas en el Régimen General, así como se procede a la integración de Régimen de escritores de libros en el Régimen Especial de Trabajadores por Cuenta Propia o Autónomos; un decreto en el que la sección cuarta del capítulo II regula el régimen de artistas.

Este modelo, en adelante Régimen de Artistas, principalmente recoge un método anual de contabilización por bases de los días cotizados, permitiendo que los artistas pueden cotizar más días que los efectivamente trabajados⁵. Además permite al trabajador cotizar por bases superiores a la base máxima siempre y cuando sea el propio trabajador el que corra a cargo del coste empresarial y social del alta⁶. Por último, incluye una serie

7

⁵ Artículo 9 del RD 2621/1986:

“Se dividirá entre 365 la suma de las bases por la que haya cotizado, que en ningún caso podrán superar el tope anual de cotización correspondiente a cada categoría profesional. Si el cociente resultante es superior a la base mínima diaria aplicable a la respectiva categoría profesional, se considerarán como cotizados todos los días del año natural, siendo la base de cotización diaria, que surtirá efectos en orden a las prestaciones, el cociente señalado.

Segunda. En el supuesto de que el cociente a que se refiere la regla anterior sea inferior a la base mínima diaria aplicable a cada categoría profesional, se procederá a dividir la suma de las bases de cotización por la cifra correspondiente a dicha base mínima, siendo el resultado el número de días que se considerarán como cotizados”

⁶ Artículo 32.5 c) del Real Decreto 2064/1995, de 22 de diciembre, por el que se aprueba el Reglamento General sobre Cotización y Liquidación de otros derechos de la Seguridad Social:

“Al finalizar el ejercicio económico de que se trate, la Tesorería General de la Seguridad Social, conforme a lo señalado en el apartado 4 de este artículo y teniendo en cuenta las retribuciones comunicadas así como las bases cotizadas, efectuará la liquidación definitiva correspondiente a los trabajadores para contingencias comunes y desempleo, con aplicación del tipo general establecido para estas contingencias, tanto el correspondiente a la aportación empresarial como a la de los trabajadores, procediendo, en su caso, a la reclamación a estos últimos del importe de la liquidación definitiva para que ingresen las diferencias de cuotas en el plazo reglamentario del mes siguiente a su notificación. No obstante, la Tesorería General de la Seguridad

En el debate abierto sobre la sostenibilidad del modelo social y dentro de la agenda reformista que todos los partidos políticos han abierto en distintos niveles, nosotros queremos introducir el debate sobre el modelo social de los artistas y técnicos del espectáculo. Para ello, es fundamental replantearse qué modelo necesitamos y cómo podemos actualizar un modelo que el año que viene llevará vigente 30 años.

Es el momento de potenciar el sector artístico y para ello es fundamental defender al trabajador en dicho medio. La característica principal del medio es la intermitencia, un concepto que queremos resaltar y definir.

La intermitencia es un concepto que proviene de la legislación francesa, de la que beberá toda nuestra propuesta. Hoy en día, el mercado laboral español está caracterizado por una fuerte temporalidad y estacionalidad, lo cual asemeja en muchos elementos al trabajo artístico, por ello el concepto de intermitencia es tan fundamental.

El primer elemento que la define es su carácter estructural, la actividad artística (así como la técnica que se desarrolla paralelamente) es de por si intermitente, fracturada entre diferentes obras y manifestaciones de dichas obras artísticas. Esta situación es histórica y la idea de estabilidad y uniformidad en el desarrollo artístico son nociones contradictorias a la actividad.

Otro de los elementos que lo diferencia del empleo temporal es la propia construcción de la actividad con dos momentos claramente diferenciados: preparación y ejecución. El concepto de ensayo como empleo en potencia productiva y su posterior desarrollo ha generado conceptos salariales diferenciados mediante la negociación colectiva.

Social podrá autorizar a los trabajadores que lo soliciten dentro de dicho mes a efectuar tal ingreso por períodos mensuales diferidos en uno o más meses naturales hasta el máximo de seis, como plazos reglamentarios de pago.

Una vez recibida la liquidación definitiva por el trabajador, este podrá optar, dentro del mes siguiente a la notificación de la liquidación, por abonar su importe o porque la regularización se efectúe en función de las bases efectivamente cotizadas. Si no efectuase comunicación alguna en dicho plazo, se entenderá que opta por esta última, procediendo la Tesorería General de la Seguridad Social a efectuar la nueva regularización, dejando sin efecto la primera.

En el supuesto de que, practicada por la Tesorería General de la Seguridad Social la liquidación de cuotas definitiva a los trabajadores, se hubiera producido un exceso de cotización en el ejercicio económico, se procederá, por indebidamente, a la devolución, de oficio o a instancia de parte, de las cantidades ingresadas de más por parte de dichos trabajadores, conforme a lo establecido en los artículos 23 del texto refundido de la Ley General de la Seguridad Social, 44 y 45 del Reglamento general de recaudación de la Seguridad Social, y demás disposiciones complementarias.

En el supuesto de que, practicada por la Tesorería General de la Seguridad Social la liquidación de cuotas definitiva, se hubiere producido un exceso de cotización a lo largo del ejercicio económico, se procederá, por indebidamente, a la devolución de oficio, tanto a las empresas como a los artistas, de las cantidades ingresadas de más.”

También hemos de entender la actividad artística como una actividad recorrida por momentos de actividad y momentos de preparación difusa. La formación, la investigación y la creación son parte intrínseca de la actividad artística, sin dichas actividades no cuantificables es imposible comprender el desarrollo posterior de la actividad, sea preparatoria o efectiva.

Por último, con mucha más relación con el resto de empleos, la actividad artística es completamente inestable y flexible. Los contratos son en el 100% de los casos temporales, bien sea por obra o por tiempo determinado, los ingresos derivados son intermitentes y fluctuantes y su desarrollo se caracteriza por una movilidad geográfica absoluta en el caso de los intérpretes, la cual aumenta la precariedad en la vida de los trabajadores del sector.

En el nuevo modelo que proponemos de protección social se busca la renovación de los conceptos de protección social de nuestro país y tomamos como referencia el modelo francés de la intermitencia.

En primer lugar, consideramos que el modelo es sostenible sin realizar una modificación en las cuotas de la Seguridad Social que abonan los empresarios y los trabajadores, manteniendo de este modo las tasas de cotización. A falta de datos desagregados sobre la cotización en el Régimen de Artistas, hablamos de un colectivo que agrupa a 54.700 trabajadores estrictamente artistas y 190.900 trabajadores técnicos en el sector⁷.

Respecto a las obligaciones de cotización, los Artistas y trabajadores que accedieran al régimen serían ingresadas por la Tesorería General de la Seguridad Social. Esta aportación servirá para el régimen general de la Seguridad Social hasta el momento en que el trabajador cumpliera los requisitos establecidos en el nuevo modelo para acceder al Sistema de Intermitencia, el cual será excluyente del General.

9

En el desarrollo de la norma habrá que establecer los periodos de cotización y las prestaciones a las que dan lugar, pero nosotros desde la Unión queremos aportar una primera propuesta desde la que trabajar.

Este modelo se basa en la concepción de que el trabajador cultural es por naturaleza intermitente, es decir, que por la esencia del mismo, alterna constantemente periodos de empleo y periodos de no empleo. Por ello, establece que aquellos en edad activa podrán acceder a este régimen siempre y cuando en un periodo determinado hayan estado contratados un número determinado de horas. En este caso, los artistas tienen que cumplir 507 horas en los 319 días anteriores al fin del contrato.

Estas horas se contabilizan por empleo efectivo, teniendo diferentes baremos para contabilizar los contratos y evitar fraudes. En este sentido abogamos por que se establezcan los límites del convenio colectivo (Sesión de rodaje serían 8 horas, función teatral 8 horas,

⁷ Datos obtenidos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en su página web de referencia estadística CulturaBASE y referentes a la EPA en 2014

doble función 9 horas, ensayos 7 horas...). Además se tendrían que determinar una serie de previsiones específicas:

- 1) La contabilización de las horas extras, penalizando su uso y vigilando su realización de manera estricta.
- 2) La formación recibida dentro del sistema de intermitencia, así como la formación impartida. Ambas categorías tendrán un límite en la contabilización horaria, no pudiendo superar 1/3 de las horas cotizadas.
- 3) Los periodos entre funciones/sesiones de un mismo contrato que han de ser contabilizados como asimilados al alta, pero que no generan derecho a la prestación hasta que el periodo sea superior a los 21 días.
- 4) Dentro de esta contabilización también se debe encontrar las horas dedicadas a formación específica y reconocida por el sistema de intermitencia, la cual tendrá límites respecto al total de horas.

Los beneficios de pertenencia a este Régimen se circunscriben a la prestación por desempleo, pero la profundidad de la reforma obligaría a una nueva regulación en el resto de contingencias para que sea coherente el modelo.

El modelo establece que una persona que cumpla el requisito tiene derecho a ser receptor de una prestación por desempleo que dependerá del salario mínimo general, el salario mínimo de intermitencia y el número de horas trabajadas. Nuestra propuesta reflejaría un modelo similar al de desempleo, en que la base de cotización de la intermitencia sea la base⁸, estableciendo que esta sea un 50% (frente al modelo general de 70% los 6 primeros meses y 50% el resto de prestación) con un límite que impida que se reciba menos de dos salarios mínimos, en cómputo diario⁹.

10

Es una prestación automática que tendrá una duración máxima de 150 días. En Francia, el modelo de intermitencia garantiza un desempleo de 240 días, que se iniciará tras cada empleo.

⁸ Optamos por un modelo equiparable al establecido de manera general, alejándonos del modelo de francés que realiza un cálculo basado en el SMI, un salario diario de referencia y la base de cotización del artista.

⁹ Artículo 4.1 del RD 1106/2014, de 26 de diciembre, por el que se fija el salario mínimo interprofesional para 2015

*“Los trabajadores eventuales y temporeros cuyos servicios a una misma empresa no excedan de ciento veinte días percibirán, conjuntamente con el salario mínimo a que se refiere el artículo 1, la parte proporcional de la retribución de los domingos y festivos, así como de las dos gratificaciones extraordinarias a que, como mínimo, tiene derecho todo trabajador, correspondientes al salario de treinta días en cada una de ellas, sin que en ningún caso la cuantía del salario profesional pueda resultar inferior a **30,72 euros** por jornada legal en la actividad.”*

Como nos referíamos en otro párrafo, la entrada en vigor de la intermitencia se producirá en cuanto el artista cumpla el requisito establecido y hasta ese momento sus cotizaciones contabilizarán en el régimen general de manera ordinaria.

En aquellos casos en los que el intermitente no consigue un empleo en el periodo de intermitencia tiene varias opciones de subsistencia. En primer lugar, se establece una prestación transitoria que será de cuantía mínima durante un periodo mínimo (90 días). Esta cuantía ha de ser calculada en base al salario mínimo estatal, teniendo en cuenta las necesidades familiares del artista. Nuestra propuesta es que dicho subsidio tenga como base un salario mínimo en cómputo diario, pudiendo incrementarse hasta 1,5 veces el salario mínimo diario en función de criterios sociales y familiares.

En caso de cumplir este periodo sin conseguir empleo, se establece una renta mínima por fin de derechos con una cuantía mínima (20€/día; en Francia son 30 euros) por un periodo que dependerá del tiempo de pertenencia al régimen de intermitencia. No siendo nunca superior a los 180 días.

De igual manera, en caso que un artista haya cumplido los requisitos durante 2 años en los últimos 6 años, pero no pueda acceder en ese momento a los requisitos del régimen de intermitencia, podrá solicitar la prestación transitoria por 90 días así como la renta mínima.

En este modelo quedaría revisar el acceso a las pensiones de jubilación, que desde la Unión de Actores y Actrices entendemos que debe ser regulado por la Tesorería General de la Seguridad Social mediante un requisito de acceso en base a una equivalencia entre los requisitos establecidos en el Régimen General y la pertenencia al Régimen de Intermitencia.

Es importante entender que también defendemos una modificación del Real Decreto-ley 5/2013, de 15 de marzo, de medidas para favorecer la continuidad de la vida laboral de los trabajadores de mayor edad y promover el envejecimiento activo. En nuestro sector, la creatividad y la interpretación por parte de las personas jubiladas es algo cotidiano, por lo que el envejecimiento activo es algo común y hasta ahora se realiza mediante la suspensión de los derechos de prestación. Permitiendo el trabajo intermitente de los artistas, toda la cotización que estos generen será un incremento de ingresos, esto puede favorecerse, aunque ya es una actividad normal entre actores y actrices retirados, permitiendo al artista compaginar el 50% de su prestación con el salario recibido por su actividad.

REPRESENTATIVIDAD SINDICAL: HACIA UN MODELO EQUITATIVO

El modelo sindical del que se dotó la democracia española, tras los 40 años de imposición forzosa del Sindicato Vertical franquista, buscó resolver diversos problemas a los que se enfrentaba la representación de los trabajadores, en un momento en que, sin los mismos, no era viable una democracia plena.

Estos problemas respondían a garantizar la libertad sindical de todos los trabajadores, en un vertiente tanto positiva como negativa; garantizar la representatividad de los sindicatos de clase, prohibidos y perseguidos durante 40 años; así como hacer avanzar a la sociedad española desde un estado fascista-corporativista a una democracia social, impensable sin el papel de sindicatos y organizaciones empresariales.

El modelo creado ha favorecido la constitución de grandes centrales sindicales que no miden su importancia mediante el volumen de afiliación o de implantación directa en el centro de trabajo, sino en un modelo de audiencia electoral como reflejo indirecto de la implantación en el centro de trabajo. Este modelo permitió reconocer como representativos a sindicatos con bajas tasas de afiliación para una economía como la española.

La Ley Orgánica 11/1985, de 2 de agosto, de Libertad Sindical (LOLS) y el desarrollo que significa el Estatuto de los Trabajadores presenta un modelo cerrado acorde a las necesidades de finales de los años 80 del pasado siglo cuando la reconversión estaba incipiente y aun hablamos de una economía de empleo estable y de empresas con una gran necesidad de mano de obra.

12

En este escenario, el sindicalismo artístico se encontraba integrado dentro de los sindicatos de clase como respuesta a la unidad social antifranquista de las décadas anteriores. Este contexto es clave para entender porque no existió una regulación diferente para los sectores artísticos respecto a su representatividad sindical.

Desde mediados de los 80, se inicia un poderoso movimiento en defensa de los derechos de protección social en el mundo artístico, que desembocará en la creación de los sindicatos de trabajadores culturales como sindicatos complementarios a la acción sindical de los sindicatos de clase.

En este momento el mundo artístico descubre los hándicaps que para la acción sindical en nuestro sector representa el modelo actual de representatividad sindical.

El primero de ellos es el volumen productivo de los proyectos, pues la mayoría de las empresas no cuentan con una plantilla artística de 6 trabajadores, lo que impide la disponibilidad de elegir de un delegado de personal y menos son las que constan con 50 trabajadores para constituir un comité de empresa y resulta utópico pensar en empresas de más de 250 trabajadores donde los sindicatos podamos nombrar delegados sindicales.

El segundo impedimento está en el requisito de que el derecho de sufragio pasivo se garantiza para aquellos trabajadores con antigüedad mínima de 6 meses. En un sector esencialmente intermitente, esta antigüedad es complicada de conseguir en la misma producción.

Finalmente, se une a estos dos elementos formales un tercero derivado igualmente de la naturaleza intermitente de la actividad, los contratos finalizan por fin de obra, incluidas las temporadas, restando eficacia las garantías sindicales establecidas contra el despido por efecto de discriminación sindical. No es necesario despedir a un representante sindical, simplemente eliminar su participación de la obra (en el sector audiovisual, se conoce como “matar al personaje” para justificar un despido). Incluso yendo más lejos, sin entrar en las discriminaciones, es sumamente complejo para los artistas tener que organizar uno comicios en cada nueva obra a realizar.

Este problema es histórico en el sector y ha llevado a varios estudios al respecto, siendo los más notables el del catedrático Fernando Valdés Dal Re y el de la abogada Pilar Casas.

En base a estos trabajos y a la experiencia cotidiana, los sindicatos hemos abierto diversas vías de solución, que han implicado algún cambio legislativo y mucha negociación colectiva. El primer caso lo tenemos en la Disposición novena de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine; que reconoce la necesidad de establecer herramientas que permitan nuevos modelos para hacer cumplir las normas laborales en el sector concreto de la cinematografía. El segundo modelo lo abrió el sindicato TACEE junto CCOO y UGT en la inclusión de la figura de un delegado acordado por negociación colectiva, pero con las capacidades del delegado sindical reconocido en la LOLS. Este fue reconocido por FAPAE, organización empresarial del sector audiovisual, en el II Convenio colectivo de la Industria de Producción Audiovisual (Técnicos); además a nivel autonómico en Cataluña los actores y actrices cuentan un delegado en Televisió 3 (TV3) y otro en el Teatre Nacional de Catalunya. Esta línea ha sido seguida por la Unión de Actores y Actrices (igualmente con el apoyo de CCOO y UGT) en el VI Convenio Colectivo del Sector de Actores de Madrid¹⁰, dicha línea de negociación se está siguiendo también para los ámbitos audiovisual y publicitario.

Esta solución es coyuntural, limitada y depende de la capacidad negociadora de los agentes sociales. Exige a los sindicatos un esfuerzo titánico por mantener dichas instituciones sin apoyo alguno, al contrario que el resto de sindicatos partícipes en elecciones sindicales, y exigen una negociación en la que los derechos se ven conquistados en detrimento de otros elementos¹¹ de la negociación.

¹⁰ El artículo 46.3 reconoce a los vocales de la parte social en la Mesa Mixta Paritaria la capacidad de visionado de los contratos y las finalizaciones de los mismos, el derecho de reunión en el centro de trabajo y el derecho de acceso al centro de trabajo. Todo ello muy controlado y con el requisito del preaviso

¹¹ La creación del artículo 46.3 del VI Convenio del Sector de Actores de Madrid fue una de las líneas rojas de la parte social, ratificado en las asambleas multitudinarias que se realizaron. Pese a conseguirse dicha reivindicación en este convenio se ratificaron bajadas salariales directas y recortes de derechos históricos

Por ello consideramos que es necesaria una modificación legislativa. Creemos que existen dos opciones: Un cambio de modelo generalizado o una solución sectorial. Entendiendo la importancia que un modelo sindical estable tiene en una economía como la nuestra creemos más factible la segunda opción, pero en un hipotético debate constitucional, presente en numerosos programas electorales, creemos que este debe ser un punto clave a resolver y para ello al final de este documento intentaremos delinear algunas ideas al respecto.

La opción sectorial para nosotros pasa por la modificación de las normas de elección, presentes en el capítulo I del título II del Estatuto de los Trabajadores. Dentro de nuestra propuesta de Estatuto del Artista entendemos que cualquier reforma planteada sería aplicable para los artistas en espectáculos públicos debido a su especialidad, por ello más que una reforma del capítulo I del título II del Estatuto de los Trabajadores debemos hablar de una disposición adicional al mismo Estatuto en clave de régimen electoral específico para el sector.

La clave de la reforma será el cambio de la circunscripción electoral. Como analizábamos los problemas en el sector radican en la inestabilidad del centro de trabajo, como unidad pequeña, temporal e inestable.

Por ello entendemos que debemos buscar una unidad electoral donde los artistas no sufran la inestabilidad como permanencia, por ello apostamos por su ampliación hasta el ámbito autonómico.

El cálculo de la audiencia electoral se haría mediante el reconocimiento de los trabajadores dados de alta en el régimen de la Seguridad Social correspondiente, considerando el derecho de sufragio activo y pasivo a todas las personas con al menos 20 días de alta en el régimen de artistas en los últimos 360 días u 90 días de alta en el régimen de artistas en la última legislatura (4 años). Para una mayor representatividad se deberán hacer secciones electorales en base al código CNAE correspondiente. De esta manera, en base a los artistas dados de alta en una unidad territorial, se realizarían las elecciones a delegados sindicales por los diferentes códigos CNAE, las cuales podrían computar a efectos de consideración de los sindicatos como más representativos a nivel estatal, autonómico o de sector.

Para el cálculo de representantes elegibles en cada sección creemos que debería elegirse el número de delegados creando una equivalencia entre el centro de trabajo y la Comunidad Autónoma, teniendo en cuenta el censo en base al CNAE¹². En este sentido

¹² De esta manera se consideraría que allí donde se establecen criterios de número de trabajadores por centro de trabajo entenderíamos número de trabajadores en la Comunidad Autónoma que cumplan los requisitos y estén encuadrados y sería de aplicación el artículo 62.1 del Estatuto de los Trabajadores:

“(…)hasta 30 trabajadores, uno; de 31 a 49, tres”

Y el artículo 66.1 del Estatuto de los trabajadores:

“1. El número de miembros del comité de empresa se determinará de acuerdo con la siguiente escala:

abogamos por un modelo en el que en las Comunidades Autónomas con menos de 3 delegados sigan el procedimiento electoral determinado para los delegados de personal mientras que en las Comunidades Autónomas con más de 3 delegados sigan el proceso electoral de los comités de empresa.

Este cambio permitiría a los sindicatos del sector, con una gran implantación medirse en unas elecciones sindicales y optar a ser reconocidos como sindicatos con la representatividad establecida en el artículo 7.2 de la Ley Orgánica de Libertad Sindical que reconoce ciertos derechos a los sindicatos representativos del sector.

La importancia de esta reforma influye en la capacidad de realizar la acción sindical de los diferentes sindicatos concurrentes con representación, dado que los delegados serían computados como representantes unitarios con todas sus funciones y derechos¹³. Además

a) De cincuenta a cien trabajadores, cinco.

b) De ciento uno a doscientos cincuenta trabajadores, nueve.

c) De doscientos cincuenta y uno a quinientos trabajadores, trece.

d) De quinientos uno a setecientos cincuenta trabajadores, diecisiete.

e) De setecientos cincuenta y uno a mil trabajadores, veintiuno.

f) De mil en adelante, dos por cada mil o fracción, con el máximo de setenta y cinco"

¹³ Por motivo de espacio nos referiremos solo a algunas de las potestades recogidas en el artículo 64 del Estatuto de los Trabajadores

15

"1. El comité de empresa tendrá derecho a ser informado y consultado por el empresario sobre aquellas cuestiones que puedan afectar a los trabajadores, así como sobre la situación de la empresa y la evolución del empleo en la misma, en los términos previstos en este artículo.

(...)

3. También tendrá derecho a recibir información, al menos anualmente, relativa a la aplicación en la empresa del derecho de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres, entre la que se incluirán datos sobre la proporción de mujeres y hombres en los diferentes niveles profesionales, así como, en su caso, sobre las medidas que se hubieran adoptado para fomentar la igualdad entre mujeres y hombres en la empresa y, de haberse establecido un plan de igualdad, sobre la aplicación del mismo.

4. El comité de empresa, con la periodicidad que proceda en cada caso, tendrá derecho a:
(...)

b) Conocer los modelos de contrato de trabajo escrito que se utilicen en la empresa así como los documentos relativos a la terminación de la relación laboral.

c) Ser informado de todas las sanciones impuestas por faltas muy graves.

5. (...) Asimismo, tendrá derecho a ser informado y consultado sobre todas las decisiones de la empresa que pudieran provocar cambios relevantes en cuanto a la organización del trabajo y a los contratos de trabajo en la empresa. Igualmente tendrá derecho a ser informado y consultado sobre la adopción de eventuales medidas preventivas, especialmente en caso de riesgo para el empleo.

(...)

7. El comité de empresa tendrá también las siguientes competencias:

a) Ejercer una labor:

hemos de entender que de esta manera los sindicatos que cumplan los requisitos legales podrán ser considerados con representatividad suficiente en el sector disponiendo de las atribuciones que dichos sindicatos cuentan en la Ley Orgánica de Libertad Sindical¹⁴

Por ello esta medida no busca más que crear un espacio de competencia electoral equiparable al establecido en las normas generales, de tal forma que los sindicatos artísticos tengamos la posibilidad de medir nuestra audiencia electoral y ver si corresponde con nuestra implantación real, para que de esta forma los trabajadores de estos sectores puedan disfrutar de las mismas protecciones otorgadas al resto de los trabajadores por nuestro modelo sindical.

Esta modificación al ser una modificación del Estatuto de los Trabajadores no requeriría si quiera un proceso parlamentario complejo pues podría ser habilitado el gobierno para su desarrollo reglamentario mediante una Disposición Adicional añadida al Estatuto de los Trabajadores o incluso mediante una reforma del Estatuto, ambas mediante la aprobación de una Ley. Esta Ley es totalmente justificable en la necesidad de adaptar el modelo sindical del régimen especial de artistas en espectáculos públicos reconocido por el artículo 2.1 e) del Estatuto de los Trabajadores¹⁵, como ya reconocía la Ley de Cine¹⁶.

1.º De vigilancia en el cumplimiento de las normas vigentes en materia laboral, de seguridad social y de empleo, así como del resto de los pactos, condiciones y usos de empresa en vigor, formulando, en su caso, las acciones legales oportunas ante el empresario y los organismos o tribunales competentes.

2.º De vigilancia y control de las condiciones de seguridad y salud en el desarrollo del trabajo en la empresa, con las particularidades previstas en este orden por el artículo 19 de esta ley.

3.º De vigilancia del respeto y aplicación del principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres.

(...)

e) Informar a sus representados en todos los temas y cuestiones señalados en este artículo en cuanto directa o indirectamente tengan o puedan tener repercusión en las relaciones laborales.

(...)”

¹⁴ En el artículo 7.2 de la LOLS determinan que los sindicatos suficientemente representativos tendrán en el ámbito donde hayan logrado la representatividad las siguientes funciones y facultades del artículo 6.3 de la misma LOLS:

“b) La negociación colectiva, en los términos previstos en el Estatuto de los Trabajadores.

c) Participar como interlocutores en la determinación de las condiciones de trabajo en las Administraciones Públicas a través de los oportunos procedimientos de consulta o negociación.

d) Participar en los sistemas no jurisdiccionales de solución de conflictos de trabajo.

e) Promover elecciones para delegados de personal y comités de empresa y órganos correspondientes de las Administraciones Públicas.

g) Cualquier otra función representativa que se establezca.”

¹⁵ *“1. Se considerarán relaciones laborales de carácter especial: (...) e) La de los artistas en espectáculos públicos”*

A modo de apuntes, para el caso en que se decidiera una verdadera reforma del modelo sindical artístico, la Unión defiende que se debe realizar una modificación de la Ley Orgánica de Libertad Sindical que permita dos elementos:

1. El reconocimiento del sector artístico como independiente de cara a lograr la representatividad establecida geográficamente y reconocida en los artículos 6.2 y 7.1 de la LOLS. De tal manera que los sindicatos que obtuvieran el 10% de los delegados unitarios artísticos tuvieran la condición de sindicatos más representativos a nivel estatal y aquellos que obtuvieran un 15% de los delegados artísticos a nivel autonómico lograran la representatividad autonómica.

2. El establecimiento de un modelo de recaudación a las empresas del sector por la cual los derechos de crédito horario del artículo 68 e) del Estatuto de los Trabajadores¹⁷ sean aplicables para los representantes unitarios del sector y se repartan los costes, dada la intermitencia del sector. Evitando de esta manera el alto coste que los sindicatos estamos dispuestos a asumir en los modelos acordados por negociación colectiva y el propuesto como una reforma inicial.

¹⁶ “El Gobierno, en el plazo máximo de un año desde la aprobación de esta Ley, elaborará un estudio sobre la implantación de las organizaciones sindicales en el sector del cine y el audiovisual.

A la vista de los resultados del anterior estudio, podrán promoverse, en su caso, las iniciativas legales, o de otra índole, dirigidas a mejorar la calidad en el empleo de los trabajadores de los referidos sectores y, con ello, mejorar sus condiciones de trabajo, a través de los mecanismos de implicación de los trabajadores que se consideren pertinentes”

¹⁷ “e) Disponer de un crédito de horas mensuales retribuidas cada uno de los miembros del comité o delegado de personal en cada centro de trabajo, para el ejercicio de sus funciones de representación, de acuerdo con la siguiente escala: delegados de personal o miembros del comité de empresa:

1. Hasta cien trabajadores, quince horas.
2. De ciento uno a doscientos cincuenta trabajadores, veinte horas.
3. De doscientos cincuenta y uno a quinientos trabajadores, treinta horas.
4. De quinientos uno a setecientos cincuenta trabajadores, treinta y cinco horas.
5. De setecientos cincuenta y uno en adelante, cuarenta horas.

Podrá pactarse en convenio colectivo la acumulación de horas de los distintos miembros del comité de empresa y, en su caso, de los delegados de personal, en uno o varios de sus componentes, sin rebasar el máximo total, pudiendo quedar relevado o relevados del trabajo, sin perjuicio de su remuneración.”

DENOMINACIÓN:

ANTEPROYECTO DE LEY DEL CINE DE ANDALUCÍA.

ÍNDICE

TÍTULO PRELIMINAR

Disposiciones Generales

- **Artículo 1.** *Objeto.*
- **Artículo 2.** *Ámbito de aplicación.*
- **Artículo 3.** *Objetivos.*
- **Artículo 4.** *Principio de interés público.*
- **Artículo 5.** *Definiciones.*
- **Artículo 6.** *Igualdad y políticas de género.*

TÍTULO I

**De la Administración Pública en el ámbito cinematográfico
y de la producción audiovisual**

CAPÍTULO I

Competencias

- **Artículo 7.** *Competencias de la Administración de la Junta de Andalucía.*
- **Artículo 8.** *Consejo Asesor de Cinematografía.*
- **Artículo 9.** *Centro de información y seguimiento de la actividad cinematográfica y de producción audiovisual.*

CAPÍTULO II

Relaciones Interadministrativas

- **Artículo 10.** *Colaboración con la Administración General del Estado.*

- **Artículo 11.** *Colaboración con otras Administraciones Públicas.*

CAPÍTULO III

Coordinación de las políticas públicas

- **Artículo 12.** *Principios de actuación.*
- **Artículo 13.** *Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual.*
- **Artículo 14.** *Fomento de la competitividad empresarial.*

TÍTULO II

De la ordenación administrativa de la actividad cinematográfica y audiovisual

CAPÍTULO I

Registro Andaluz de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales de Andalucía

- **Artículo 15.** *Naturaleza y adscripción.*
- **Artículo 16.** *Inscripción en el Registro.*

CAPÍTULO II

Certificaciones y Autorizaciones

- **Artículo 17.** *Empresas solicitantes.*
- **Artículo 18.** *Calificación de obras audiovisuales.*
- **Artículo 19.** *Salas X.*
- **Artículo 20.** *Certificado de nacionalidad española de la obra cinematográfica o audiovisual.*
- **Artículo 21.** *Coproducción internacional.*

CAPÍTULO III

Normas relativas a la exhibición

- **Artículo 22.** *Control de rendimientos y asistencia.*
- **Artículo 23.** *Cuota de pantalla y protección de derechos de terceros.*
- **Artículo 24.** *Defensa de la competencia.*
- **Artículo 25.** *Proyecciones públicas.*

CAPÍTULO IV

Medios electrónicos, informáticos y telemáticos

- **Artículo 26.** Uso de medios electrónicos, informáticos y telemáticos.

TÍTULO III

Medidas de fomento de la industria cinematográfica y audiovisual

CAPÍTULO I

Disposiciones Generales

- **Artículo 27.** *Fines de las políticas de fomento.*
- **Artículo 28.** *Territorialización del gasto.*
- **Artículo 29.** *Requisitos de las personas y entidades beneficiarias.*
- **Artículo 30.** *Condiciones de acceso a las medidas de fomento.*
- **Artículo 31.** *Exclusiones.*
- **Artículo 32.** *Criterios comunes de evaluación de actuaciones o proyectos.*

CAPÍTULO II

Cartera de recursos para la financiación de la cinematografía y la producción audiovisual

- **Artículo 33.** *Cartera de recursos.*

CAPÍTULO III

Fomento de la creación, desarrollo y producción cinematográfica y audiovisual

- **Artículo 34.** *Ayudas públicas a la creación, desarrollo y producción cinematográfica y audiovisual.*
- **Artículo 35.** *Coproducción de obras cinematográficas.*

CAPÍTULO IV

Fomento de la distribución, promoción y acceso a mercados

- **Artículo 36.** *Ayudas a la distribución y promoción.*
- **Artículo 37.** *Apoyo a la presencia en mercados nacionales e internacionales.*

CAPÍTULO V

Fomento de la exhibición, difusión y creación de nuevos públicos

- **Artículo 38.** *Ayudas a la reconversión y mejora de salas.*
- **Artículo 39.** *Creación de la Red Cultural de Salas de Cine de Andalucía.*

- **Artículo 40.** *Promoción de nuevos públicos.*

CAPÍTULO VI

Impulso de la alfabetización mediática y formación

- **Artículo 41.** *Alfabetización y formación mediática y cinematográfica.*

CAPÍTULO VII

Apoyo a los rodajes y la difusión internacional

- **Artículo 42.** *Rodaje de obras cinematográficas y audiovisuales.*

CAPÍTULO VIII

Otras acciones de apoyo y protección

- **Artículo 43.** *Acción honorífica de la Junta de Andalucía.*
- **Artículo 44.** *Documentos cinematográficos y audiovisuales integrantes del Patrimonio Histórico de Andalucía.*
- **Artículo 45.** *Filmoteca de Andalucía.*
- **Artículo 46.** *Red de archivos.*

CAPÍTULO IX

Accesibilidad y no discriminación

- **Artículo 47.** *No discriminación por razón de discapacidad.*

TÍTULO IV

Régimen Sancionador y Función Inspectora

CAPÍTULO I

Disposiciones Generales

- **Artículo 48.** *Competencia y procedimiento.*
- **Artículo 49.** *Función Inspectora.*
- **Artículo 50.** *Responsabilidad y prescripción.*

CAPÍTULO II

Infracciones y Sanciones

- **Artículo 51.** *Infracciones.*
- **Artículo 52.** *Sanciones.*
- **Artículo 53.** *Graduación de las sanciones.*

- **DISPOSICIÓN ADICIONAL.** *Formulación de la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual.*
- **DISPOSICIÓN TRANSITORIA ÚNICA.** *Vigencia de las disposiciones reglamentarias.*
- **DISPOSICIÓN FINAL PRIMERA.** *Desarrollo reglamentario.*
- **DISPOSICIÓN FINAL SEGUNDA.** *Entrada en vigor.*

EXPOSICIÓN DE MOTIVOS

La actividad cinematográfica y audiovisual tiene un papel esencial en la construcción de nuestra identidad cultural como pueblo, en el fortalecimiento de nuestras relaciones interculturales con otros territorios y en la preservación y fomento de la diversidad creativa y cultural. El cine, en definitiva, contribuye a fortalecer la vinculación ciudadana con la actividad cultural.

La industria cinematográfica y audiovisual es una rama de la industria cultural con un elevado potencial en Andalucía y, por tanto, está relacionada directamente con el desarrollo económico, sostenible y de calidad de la Comunidad Autónoma, contribuyendo a sustentar las bases de la innovación. Asimismo, cuenta con un elevado potencial para plantear interacciones positivas con otros sectores estratégicos, como el turismo.

La implantación de las tecnologías digitales, el desarrollo de la sociedad en red y los nuevos usos y hábitos culturales ofrecen nuevas oportunidades de crecimiento para los sectores relacionados con la cinematografía y el audiovisual, convirtiéndolos en sectores estratégicos por su contribución al desarrollo cultural, económico y social de Andalucía.

Consciente de esta realidad, la Junta de Andalucía aborda por vez primera el establecimiento de un marco jurídico regulador de la actividad cinematográfica y de la producción audiovisual desarrollada en la Comunidad Autónoma, con la finalidad de fortalecerla e impulsar su desarrollo. Y ello desde el convencimiento de que el cine necesita de una infraestructura industrial sólida que le permita evolucionar en el tiempo, innovar y ofrecer productos de calidad que interesen al espectador y hagan que dicha industria pueda seguir creciendo y siendo cada vez más competitiva.

I.

La ley se inspira en el artículo 44.1 de la Constitución, el cual establece que los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho. Asimismo, se sustenta en los principios de libertad de expresión y pluralismo.

En relación a la regulación estatal en materia cinematográfica, la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine y el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, de desarrollo de la citada Ley, atribuyen competencias a las Comunidades Autónomas en los aspectos relativos a la calificación de las obras, su nacionalidad, el Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales, normas para las salas de exhibición, regulación de las coproducciones con empresas extranjeras, medidas de fomento y órganos colegiados con competencias exclusivas en dichas materias.

La Ley se fundamenta, asimismo, en las competencias reconocidas en el artículo 68 del Estatuto de Autonomía para Andalucía. Según lo dispuesto en el apartado 1 del citado artículo, corresponde a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de cultura, que comprende las actividades artísticas y culturales que se lleven a cabo en Andalucía, así como el fomento de la cultura, en relación con el cual se incluye el fomento y la difusión de la industria cinematográfica y audiovisual, entre otras materias. Asimismo, toma como referente el artículo 33 del Estatuto de Autonomía, el cual establece que todas las personas tienen derecho al acceso a la cultura en condiciones e igualdad, así como los principios rectores de las políticas públicas recogidos en los apartados 17º y 18º del artículo 37 del citado Estatuto, en cuanto hacen referencia al libre acceso de todas las personas a la cultura y el respeto a la diversidad cultural y a la conservación y puesta en valor del patrimonio cultural.

En segundo término, la Ley toma como referente la Declaración Universal de la UNESCO sobre la

Diversidad Cultural, adoptada por la 31 Sesión de la Conferencia General de la UNESCO el 2 de noviembre de 2001, donde se reconoce a la diversidad cultural como fuente de intercambios, de innovación y de creatividad que constituye patrimonio común de la humanidad y que debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras. El artículo 9 de la citada Declaración establece, en relación a las políticas culturales, lo siguiente: *“Las políticas culturales, en tanto que garantizaran la libre circulación de las ideas y las obras, deben crear condiciones propicias para la producción y difusión de bienes y servicios culturales diversificados, gracias a industrias culturales que dispongan de medios para desarrollarse en los planos local y mundial. Cada Estado debe, respetando sus obligaciones internacionales, definir su política cultural y aplicarla, utilizando para ello los medios de acción que juzgue más adecuados, ya se trate de apoyos concretos o de marcos reglamentarios apropiados.”*

Asimismo, la Ley toma en consideración la Comunicación de la Comisión Europea sobre la ayuda estatal a las obras cinematográficas y otras producciones del sector audiovisual (2013/C 332/01) y las Conclusiones del Consejo sobre la política audiovisual europea en la era digital (2014/C 433/02), en las que se manifiesta la responsabilidad, tanto del sector público como del sector privado, de participar en el proceso de transformación tecnológica en el que está incurso la industria cinematográfica europea.

Por otra parte, se tiene en cuenta la Recomendación de la Comisión de 20 de agosto de 2009 sobre la *alfabetización mediática en el entorno digital para una industria audiovisual y de contenidos más competitiva y una sociedad del conocimiento incluyente*, de 20 de agosto de 2009 (2009/625/CE), donde se incide en la importancia cultural, social y económica del sector cinematográfico y audiovisual y en su capacidad para proyectar valores y formar identidades, constituyendo asimismo un factor de integración europea, así como la Ley estatal 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, donde se expone que el sector audiovisual es un sector estratégico de la cultura y de la economía española, constituyendo el cine un elemento básico de la entidad cultural de España.

En concordancia con estos principios inspiradores, la Ley reconoce la actividad cultural en el ámbito de la cinematografía y las artes audiovisuales como un factor de desarrollo que contribuye a la cohesión social y a la formación de la identidad colectiva, estableciendo la necesidad de que esta acción cultural sea accesible y garantice la inclusión y participación de toda la ciudadanía. Asimismo, se realiza la puesta en valor del patrimonio cinematográfico y audiovisual como parte sustancial del patrimonio cultural de Andalucía, con la intención de preservarlo y transmitirlo, debiéndose propiciar condiciones adecuadas para su creación, producción, distribución y difusión.

La colaboración y coordinación son los principios que regirán las políticas y acciones que se desarrollen desde la Administración Pública para el impulso de la industria cinematográfica y audiovisual y la creación de empleo en el sector, siendo factor imprescindible para garantizar el crecimiento y el progreso de esta industria una Administración cercana y conocedora de su realidad que destine sus recursos de manera eficiente.

II.

La Ley queda estructurada en un título preliminar y cuatro títulos, desarrollados en dieciocho capítulos y cincuenta y tres artículos, más una parte final compuesta por una disposición adicional, una transitoria y dos disposiciones finales.

El título preliminar fija como objeto de la Ley el establecimiento del marco jurídico regulador de la actividad cinematográfica y de la producción audiovisual en Andalucía. En este sentido, la distinción y la simultánea coincidencia parcial entre lo cinematográfico y lo audiovisual impregna la Ley a lo largo de todo su articulado, tal y como viene siendo habitual en la legislación comparada. Ambos conceptos no son idénticos ni intercambiables, pero si se atiende a la parte de la producción audiovisual propia del entorno de la creación cultural (ficción, documental y animación), la proximidad con la producción cinematográfica se hace evidente.

La obra artística cinematográfica, tal y como se expresa en las definiciones que se establecen en la Ley, es ciertamente una forma específica de obra audiovisual que cuenta con un determinado formato y que está destinada esencialmente a su distribución inicial en salas de cine. No obstante, en fases sucesivas de su explotación comercial, la obra cinematográfica compartirá en mayor o menor medida otros canales de difusión con obras audiovisuales, obras cuyo recorrido comienza directamente en una pantalla doméstica. La Ley debe, por tanto, diferenciar, y al mismo tiempo tener presente esta realidad al predeterminar los cauces de las políticas públicas.

Una vez definido el objeto, la Ley determina su ámbito de aplicación, el cual se extiende a las actividades propias de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual desarrolladas en Andalucía e incide en aquellas otras actividades técnicas relacionadas con éstas.

La Ley establece en el artículo 3 objetivos destinados a actuar como pauta de referencia en el seguimiento de la aplicación de la norma y de las políticas públicas que de ella se deriven o fundamenten. El artículo 4 de la Ley sienta el principio general del interés público de la actividad cinematográfica y de producción audiovisual, destinado a presidir toda la acción de la administración pública en esta materia. Asimismo, se establecen en este título definiciones de determinados conceptos que resultan necesarias para una mejor comprensión y aplicación de la norma y se reafirma el principio de libertad de empresa.

El título preliminar concluye estableciendo el deber de promover la igualdad de género en la configuración de las acciones que establece la Ley, incidiendo en la necesidad de incrementar la presencia activa de mujeres en la industria.

El título I estructura los cauces de actuación de los poderes públicos en el ámbito de aplicación de la Ley, señalando las autoridades competentes para llevar a la práctica lo dispuesto en la misma. Se pretende lograr una efectiva coordinación y colaboración de todos aquellos órganos y entidades que operan en su ámbito con el fin de garantizar la máxima eficacia, eficiencia y equidad en el cumplimiento de sus objetivos. A tal efecto, este título, por un lado, autoriza al órgano competente a utilizar todas las formas posibles de cooperación administrativa con otras entidades y, por otro, instrumenta dicha colaboración en la formulación de una Estrategia de carácter transversal en la que resultan implicados los organismos públicos y entidades cuya acción pública pudiese derivar en un impacto positivo sobre la industria cinematográfica y audiovisual. Asimismo, se establece que un Consejo Asesor de Cinematografía canalizará la comunicación constante de la Consejería competente en materia de cultura con una representación de las diversas entidades representativas del sector audiovisual y cinematográfico.

El título II desarrolla las competencias de ordenación administrativa que el artículo 68 del Estatuto de Autonomía atribuye a la Comunidad Autónoma en materia de cine. Se crea, asimismo, el Registro Andaluz de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales y se establecen los preceptos relativos a su funcionamiento, poniendo en práctica de forma evidente el principio de autonomía y su capacidad de acercar la

Administración a la ciudadanía. Todo ello garantizando que, lejos de imponer nuevas cargas, se establezca un pleno reconocimiento del contenido de otros registros existentes, y la mayor coordinación efectiva con estos. Por otra parte, se aborda la calificación por edades de las películas y la expedición del certificado de nacionalidad, así como la aprobación de coproducciones de carácter internacional.

En el capítulo III dedicado a las normas relativas a la exhibición, se abordan aspectos tales como el control de rendimientos y espectadores y las obligaciones de cuota de pantalla. Asimismo, se establecen obligaciones de información para garantizar la libre competencia. En el capítulo IV se generaliza el uso de medios electrónicos, informáticos y telemáticos en las actuaciones administrativas que se deriven de la aplicación de la Ley.

III.

El título III aborda las medidas de fomento de la industria cinematográfica y audiovisual, poniendo al servicio de las empresas del sector medidas de diversa naturaleza con la finalidad de favorecer su desarrollo y la creación de empleo. Destaca el establecimiento de una Cartera de recursos para la financiación de la cinematografía y la producción audiovisual, recursos que se destinarán a la financiación de las acciones de fomento previstas en la Ley. En los distintos capítulos del título III se regulan las medidas de apoyo a la creación, producción, distribución, exhibición y promoción, siempre dentro de los límites de disponibilidad presupuestaria.

Como explica la Comisión Europea, en su reciente revisión de las reglas de ayudas públicas en este ámbito (Comunicación (2013/C 332/01): *“Se acepta generalmente que las ayudas son importantes para apoyar la producción audiovisual europea. A los productores les resulta difícil obtener el nivel suficiente de respaldo comercial previo y reunir así una dotación financiera que les permita llevar adelante sus proyectos. Sus empresas y proyectos presentan un riesgo elevado, lo que conjugado con el sentimiento de que la rentabilidad del sector es insuficiente, los hace dependientes de la ayuda estatal. Con arreglo únicamente a criterios de mercado, muchas de estas películas no se habrían realizado debido a la alta inversión requerida y a la limitada audiencia de las obras audiovisuales europeas. En estas circunstancias, el fomento de la producción audiovisual por parte de la Comisión y de los Estados miembros desempeña un papel importante para garantizar que puedan expresarse su cultura y su capacidad creativa y que se refleje la diversidad y la riqueza de la cultura europea.”*

Se articula como novedad en este título la posibilidad de contribuir a la financiación de obras cinematográficas mediante la suscripción de acuerdos de coproducción con empresas productoras independientes y se acentúa la labor de promoción cultural en el exterior de la Administración, facilitando la presencia y difusión de las obras cinematográficas y audiovisuales andaluzas en festivales y en otros eventos y mercados nacionales e internacionales.

Asimismo, la presente ley persigue la mejora de la eficacia en el uso de los recursos públicos destinados al fomento de la cinematografía y de la producción audiovisual al contemplar la posibilidad de que las distintas líneas de ayudas que se articulen puedan configurarse como reembolsables total o parcialmente, para aquellos supuestos en los que las actuaciones financiadas hayan obtenido resultados positivos para los beneficiarios.

Aunque se generalicen las llamadas “nuevas pantallas”, y el acceso a la obra audiovisual a través de

internet crezca de forma exponencial, la cinematografía no se entiende ni cultural ni socialmente sin la primacía de las salas de cine y de la proyección de la obra cinematográfica a una misma audiencia reunida en un espacio físico compartido. La digitalización de la distribución y proyección cinematográfica abre nuevos retos a las salas, pero también importantes oportunidades, al introducir una posible flexibilidad de programación inexistente en el pasado, así como el acceso a nuevos contenidos que pueden contribuir a rentabilizar esos espacios, reconvertidos en auténticos focos de difusión cultural, o nuevas formas de exhibición. El capítulo V de este título permite a la Administración competente plantear acciones en este sentido y llama a la creación de una nueva Red cultural de salas de cine, de adscripción voluntaria, que permita estructurar acciones comunes para afrontar estos importantes retos y contribuir conjuntamente a la difusión de cine de calidad.

De especial importancia resulta la llamada alfabetización mediática (y la cinematográfica en particular) como una necesidad educativa de primer orden. Promover en las escuelas y en el entorno educativo no sólo el acceso a la cultura cinematográfica, sino su comprensión, es tarea importante que deber afrontarse con la complicidad de las autoridades públicas competentes en el ámbito audiovisual y en el educativo, y con la implicación directa y activa tanto de los educadores como de la industria cinematográfica. Esta cuestión es objeto de gran atención en el ámbito de la Unión Europea, cuyas autoridades por un lado incrementan los recursos públicos destinados a este fin, y por otro se plantean la revisión de aquellos aspectos jurídicos que puedan estar obstaculizando el acceso al cine en las escuelas en el marco de la propiedad intelectual. Esta Ley abre la posibilidad de un compromiso claro en este ámbito.

En lo referente a los rodajes e inversión exterior, se establece en la Ley el deber de la Administración de contribuir a fomentar la atracción de rodajes cinematográficos y audiovisuales en los municipios de Andalucía, promoviendo a tal fin la coordinación entre entidades y organismos, públicos y privados, cuyo ámbito de actuación pueda facilitar la prestación de servicios audiovisuales u otros servicios conexos.

La Ley también incide en la protección y difusión del patrimonio cinematográfico y audiovisual como parte esencial del patrimonio colectivo, poniendo de manifiesto así el relevante papel que en tal actividad corresponde a la Filmoteca de Andalucía e impulsando la constitución de una Red de Archivos que tenga entre sus fines la conservación de la producción cinematográfica y audiovisual.

El título III de la Ley concluye estableciendo el principio de no discriminación por razón de discapacidad. En este sentido, deberá promoverse que las obras cinematográficas y audiovisuales sean accesibles a las personas con discapacidad física o sensorial, procurando velar por que dichas personas puedan hacer un uso regular y normalizado de los medios audiovisuales, sin ser objeto de discriminación.

Por último, la Ley dedica el título IV al régimen sancionador y a la función inspectora, tipificando las infracciones muy graves, graves y leves, y fijando las correspondientes sanciones y su graduación.

TÍTULO PRELIMINAR

Disposiciones Generales

Artículo 1. Objeto.

La presente ley tiene por objeto establecer el marco jurídico regulador de la actividad cinematográfica y de la producción audiovisual desarrollada en la Comunidad Autónoma de Andalucía, de acuerdo con la Constitución y el Estatuto de Autonomía.

Artículo 2. *Ámbito de aplicación.*

1. Las disposiciones de esta Ley son aplicables a las personas físicas residentes en Andalucía y a las personas jurídicas españolas o de otros Estados miembros de la Unión Europea y del Espacio Económico Europeo establecidas en Andalucía, que desarrollen actividades propias de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente, así como a aquellas que desarrollen actividades técnicas relacionadas.
2. Las disposiciones de esta Ley serán asimismo aplicables a las personas físicas y jurídicas que puedan acceder a alguna de las medidas de fomento previstas en la misma, en los términos y condiciones regulados en el título III.
3. Quedan excluidos de la regulación establecida en esta Ley los servicios de comunicación audiovisual.

Artículo 3. *Objetivos.*

Son objetivos generales de esta Ley los siguientes:

- a) Abordar el impacto en el ámbito cinematográfico y audiovisual de los desafíos presentados por los cambios institucionales, sociales y económicos, con particular atención a los cambios tecnológicos y de las formas de acceso de la ciudadanía a la producción cultural.
- b) Estimular la constante modernización y el crecimiento sostenible y eficiente de la industria cinematográfica y audiovisual en Andalucía como parte esencial del desarrollo económico y social de la Comunidad Autónoma, y como contribución al desarrollo del sector cinematográfico y audiovisual europeo.
- c) Fortalecer la vinculación ciudadana con la actividad cultural en el ámbito cinematográfico y audiovisual, así como mejorar la implicación social en la definición de las políticas culturales en este ámbito, mejorando la comunicación, la transparencia y la participación.
- d) Fomentar la igualdad de género en el sector cinematográfico y audiovisual.
- e) Favorecer las condiciones que faciliten el desarrollo de una producción cinematográfica y audiovisual de calidad en Andalucía.
- f) Promover y facilitar los rodajes en Andalucía, así como la actividad de las industrias auxiliares y de servicios a ellos vinculados.
- g) Velar por la superación de toda discriminación negativa, en particular por razón de discapacidad, tanto en el seno de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual, como en el acceso ciudadano a esta manifestación de la cultura.
- h) Reforzar la transparencia de la actividad administrativa y de fomento de la industria cinematográfica y audiovisual.
- i) Estimular la inversión privada en el sector cinematográfico y audiovisual.
- j) Fomentar activamente el desarrollo industrial y artístico de la cinematografía y la producción audiovisual, con particular atención al descubrimiento y apoyo de nuevos talentos.
- k) Estimular la internacionalización de la industria andaluza del cine y del audiovisual, promoviendo una mayor difusión internacional de la producción andaluza, y una mejor integración de sus profesionales y sus empresas en las redes y foros europeos e internacionales.
- l) Estimular la innovación, la creatividad, el desarrollo de nuevas audiencias y de nuevos modelos de negocio y de gestión en la industria cinematográfica y audiovisual.
- m) Favorecer y facilitar el acceso de la ciudadanía a la cultura cinematográfica y audiovisual, con particular atención al público más joven y a aquellos colectivos con difícil acceso a esta manifestación de la cultura.
- n) Fomentar la creatividad y la capacitación profesional en la industria cinematográfica y audiovisual a través de la formación.
- ñ) Promover la alfabetización mediática, especialmente en el entorno escolar y educativo.
- o) Proteger la diversidad cultural y el patrimonio cinematográfico y audiovisual.
- p) Impulsar la conservación y divulgación de la cinematografía andaluza como parte fundamental de la creatividad y la memoria colectiva andaluza.

Artículo 4. Principio de interés público.

El interés público y social de la actividad cinematográfica y de producción audiovisual se fundamenta, además de en su dimensión de manifestación artística y creativa, en los caracteres siguientes:

- a) Su aportación al patrimonio cultural y a la diversidad de Andalucía.
- b) Su contribución a la creación de empleo, a la superación de desigualdades y a la formación de la identidad colectiva.
- c) Su capacidad de dinamización social y económica.
- d) Su potencial como elemento socializador y transmisor de valores sociales y educativos, así como de la igualdad de género.

Artículo 5. Definiciones.

A los efectos de la presente ley, se entiende por:

- a) Industria cinematográfica y de producción audiovisual: el conjunto de actividades necesarias para la creación, pre-producción, producción, post-producción, distribución, promoción, comercialización, exhibición, difusión, preservación, conservación, y restauración de contenidos y de obras audiovisuales y cinematográficas, así como los servicios audiovisuales y las labores conexas de información, formación, investigación, crítica y comunicación por cualquier medio.
- b) Obra audiovisual: Toda obra creativa expresada mediante una serie de imágenes consecutivas que den la sensación de movimiento, con o sin sonorización incorporada, a la que se confiera carácter unitario, permanente o estable mediante su incorporación a cualquier soporte o método de archivo de datos susceptible de reproducción y comunicación reiterada a través de cualquier dispositivo, y destinada principalmente a su explotación comercial.
- c) Obra cinematográfica: Toda obra audiovisual, incluyendo documentales y obras de animación, concebida y producida de forma no seriada, de naturaleza auto-conclusiva, destinada en primer término a su explotación comercial en salas de cine.
- d) Largometraje: La obra cinematográfica que tiene una duración igual o superior a sesenta minutos, así como la que, con una duración superior a cuarenta y cinco minutos, sea producida en formato de setenta milímetros, con un mínimo de ocho perforaciones por imagen.
- e) Cortometraje: Aquella obra audiovisual de duración inferior a sesenta minutos, concebida y producida de forma no seriada y de naturaleza auto-conclusiva.
- f) Empresa productora: La empresa que, de acuerdo con la normativa aplicable, asume la iniciativa y responsabilidad de aportar, organizar o gestionar los recursos y los medios materiales y humanos necesarios para llevar a cabo la creación y grabación, en cualquier soporte, de una obra cinematográfica o audiovisual.
- g) Empresa productora independiente: La empresa productora que tiene una personalidad jurídica distinta a la de una empresa prestadora de servicios de comunicación audiovisual, y que cumple las siguientes condiciones:
 - 1.º No participar de forma directa ni indirecta en más del quince por ciento de los capitales sociales de una o varias empresas prestadoras de servicios de comunicación audiovisual.
 - 2.º No tener su capital social participado, directa o indirectamente, en más de un quince por ciento por una o varias empresas prestadoras de servicios de comunicación audiovisual.
 - 3.º No haber facturado, en los últimos tres ejercicios fiscales, más del noventa por ciento de su volumen de facturación a una misma empresa prestadora de servicios de comunicación audiovisual.
- h) Empresa distribuidora: La empresa que tiene por objeto la actividad de distribución cinematográfica o audiovisual y que, de conformidad con la normativa aplicable, acredita ser titular de los derechos correspondientes para desarrollarla.
- i) Empresa distribuidora independiente: La empresa dedicada a la distribución cinematográfica que no es

objeto de influencia dominante, de forma directa o indirecta, por parte de empresas de Estados no miembros de la Unión Europea ni asociados al Espacio Económico Europeo, ni por parte de empresas prestadoras de servicios de comunicación audiovisual, ni por capital público, por razones de propiedad, de participación financiera o por las normas que rigen su toma de decisiones. A los efectos de la presente ley, se entiende que existe influencia dominante, directa o indirecta, de una empresa cuando ésta cumple alguna de las siguientes condiciones:

- 1.º Tener más del cincuenta por ciento de su capital suscrito en la empresa distribuidora.
 - 2.º Disponer de la mayoría de los votos correspondientes a las participaciones emitidas por la empresa distribuidora o poder designar más de la mitad de los órganos de administración o dirección.
- j) Empresa exhibidora: la empresa cuyo objeto social es la proyección comercial de obras cinematográficas o audiovisuales en salas de cine.
- k) Empresa exhibidora independiente: Aquella persona física o jurídica que ejerza la actividad de exhibición cinematográfica y que cumpla las siguientes condiciones:
- 1.º Su capital mayoritario o igualitario no tenga carácter extracomunitario.
 - 2.º No esté participada mayoritariamente por empresas de producción o distribución de capital no comunitario, ni dependa de ellas en función de sus órganos ejecutivos, su accionariado, su capacidad de decisión o su estrategia empresarial.
 - 3.º No esté participada mayoritariamente por un operador televisivo, por una red de comunicaciones o por capital público, tengan o no carácter comunitario, ni dependan de ellos en función de sus órganos ejecutivos, su accionariado, su capacidad de decisión o su estrategia empresarial.
- l) Sala de cine: Local o recinto abierto al público dedicado a la exhibición cinematográfica de forma exclusiva o en combinación con otras actividades, ya sea de forma permanente o por temporadas, mediante precio o contraprestación fijado por el derecho de asistencia a la proyección de películas previamente determinadas, cualesquiera que sean su ubicación y titularidad.
- m) Complejo cinematográfico: Local que posee dos o más salas de cine cuya explotación se realice bajo la titularidad de una misma persona física o jurídica con identificación bajo un mismo rótulo.
- n) Servicios audiovisuales: Servicios prestados en el marco de una actividad económica profesional en favor de una empresa productora en el contexto del rodaje, la producción o la postproducción de una obra audiovisual, ya sea mediante trabajadores propios, como a través de la puesta a disposición de equipos de imagen y sonido sin recursos humanos.
- ñ) Servicios de comunicación audiovisual: Servicios cuya responsabilidad editorial corresponde a un prestador del servicio y cuya principal finalidad es proporcionar, a través de redes de comunicaciones electrónicas, programas y contenidos con objeto de informar, entretener o educar al público en general, así como emitir comunicaciones comerciales.

Artículo 6. *Igualdad y políticas de género.*

En la definición y desarrollo de las acciones del título III de esta Ley, la Consejería competente en materia de cultura promoverá la igualdad de género, así como un incremento de la presencia activa de mujeres en la industria cinematográfica y audiovisual, velando por la aplicación de cuanto dispone el artículo 26 de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de hombres y mujeres.

TÍTULO I

De la Administración Pública en el ámbito cinematográfico y de la producción audiovisual

CAPÍTULO I

Competencias

Artículo 7. *Competencias de la Administración de la Junta de Andalucía.*

1. Corresponde al Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía, a propuesta de la consejería competente en materia de cultura aprobar la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual.

2. Corresponde a la Consejería competente en materia de cultura, sin perjuicio de las funciones de otras Consejerías en el ámbito de sus competencias, el ejercicio de las competencias atribuidas por la presente ley y, en particular, las siguientes:

- a) Coordinar las políticas con incidencia en la industria audiovisual y cinematográfica.
- b) Definir las directrices y programas que desarrollen aquellos aspectos que son objeto de esta Ley o deriven de su aplicación, con especial referencia a las actividades de ordenación, fomento y promoción.
- c) Gestionar la Cartera de recursos para la financiación de la cinematografía y la producción audiovisual a la que hace referencia el Capítulo II del Título III de la presente ley.
- d) Establecer instrumentos de colaboración con entidades nacionales e internacionales, públicas o privadas para la mejor consecución y ejecución de las acciones previstas en esta Ley.
- e) Colaborar con cualquier órgano o entidad en aquellas actividades que se dirijan a la protección y defensa de la propiedad intelectual.

3. La Consejería competente en materia de cultura, ordenará el ejercicio de las competencias que le corresponden en virtud de esta Ley, dentro de los límites y en los términos establecidos en la legislación general aplicable.

Artículo 8. *Consejo Asesor de Cinematografía.*

1. Se crea el Consejo Asesor de Cinematografía, como órgano colegiado de carácter consultivo que asesorará a la Consejería competente en materia de cultura en lo relativo a la aplicación y desarrollo de la presente ley.

2. El Consejo Asesor de Cinematografía estará integrado por un máximo de diez miembros que serán designados por la persona titular de la Consejería competente en materia de cultura entre profesionales de reconocido prestigio, oídas las propuestas de las entidades representativas de la industria cinematográfica y audiovisual.

3. Los miembros del Consejo Asesor de Cinematografía ejercerán sus funciones sin percibir retribución alguna, por mandatos renovables de tres años.

4. El régimen de funcionamiento del Consejo Asesor de Cinematografía se determinará reglamentariamente. Su composición será paritaria, debiendo respetar el principio de presencia equilibrada de mujeres y hombres.

5. El Consejo Asesor de Cinematografía se abstendrá de pronunciarse sobre proyectos y acciones susceptibles de financiación sometidos a mecanismos de evaluación previa a una posible ayuda pública.

Artículo 9. *Centro de información y seguimiento de la actividad cinematográfica y de producción audiovisual.*

1. La Consejería competente en materia de cultura, organizará y gestionará un Centro de información y seguimiento de la actividad cinematográfica y de producción audiovisual, cuya función será recabar, tratar y difundir datos, documentos, estadísticas e indicadores económicos, culturales, e industriales relacionados con la misma, desagregados por sexo cuando así resulte posible, con el fin de medir y evaluar su desarrollo y su impacto en los ámbitos social cultural y económico de Andalucía.

2. Con objeto de impulsar la necesaria colaboración entre el Centro de información y seguimiento y el Sistema Estadístico y Cartográfico de Andalucía, se establecerán los circuitos de información necesarios para la ejecución de las actividades estadísticas y cartográficas que sobre esta materia se incluyan en los planes y programas estadísticos y cartográficos de Andalucía.

CAPÍTULO II

Relaciones Interadministrativas

Artículo 10. *Colaboración con la Administración General del Estado.*

1. Los órganos y entidades de la Administración de la Junta de Andalucía, en el ejercicio de las competencias y funciones reguladas por la presente ley, colaborarán con los órganos y entidades estatales correspondientes, especialmente en lo relativo a los siguientes ámbitos:

- a) La calificación por grupos de edad de obras cinematográficas y audiovisuales a la que se refiere el artículo 18 de esta Ley, la aprobación de proyectos bajo el régimen de coproducción internacional y la certificación de nacionalidad española regulada en el artículo 20.
- b) El control de asistencia y de los rendimientos de las salas de cine.
- c) El Registro de empresas cinematográficas y audiovisuales.

2. La colaboración y cooperación entre los órganos y entidades dependientes de la Administración General del Estado y de la Administración de la Junta de Andalucía competentes en materia cinematográfica y audiovisual podrá llevarse a cabo mediante convenios de colaboración.

Artículo 11. *Colaboración con otras Administraciones Públicas.*

La Consejería competente en materia de cultura, para el mejor desarrollo de las acciones establecidas en la presente ley, podrá acordar instrumentos de cooperación con órganos y entidades de otras Administraciones Públicas que ejerzan competencias en materia cinematográfica y de producción audiovisual.

CAPÍTULO III

Coordinación de las políticas públicas

Artículo 12. *Principios de actuación.*

1. Los órganos y entidades de la Junta de Andalucía ejercerán sus competencias en lo relativo a las actividades reguladas por la presente ley de acuerdo con los principios de eficacia, eficiencia, equidad, cooperación, coordinación y colaboración, con plena sujeción a la Ley y al Derecho.

2. Para el desarrollo de las respectivas competencias, se promoverá la coordinación y colaboración de los órganos y entidades de la Administración de la Junta de Andalucía con otras entidades, asociaciones, instituciones y/o operadores públicos y privados que desarrollen su actividad en Andalucía.

Artículo 13. *Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual.*

1. La Consejería competente en materia de cultura, previa consulta a las entidades representativas del sector, promoverá la adopción de un Acuerdo de formulación de la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual, como instrumento de coordinación de las políticas públicas con incidencia en este sector.

2. En la formulación de la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual participarán las Consejerías competentes en materia de medios de comunicación social, economía, hacienda, educación, consumo, igualdad, empleo, innovación, empresa, turismo y cultura, así como otros órganos o entidades públicas, en su caso.

3. La Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual deberá tener el siguiente contenido mínimo:

- a) Los criterios básicos y los principios generales aplicables a los procedimientos de selección de proyectos,

la segmentación de los productos y los formatos que pueden beneficiarse de los recursos públicos.

b) La cuantía, naturaleza y destino de los recursos públicos que corresponde aportar cada una de las partes integrantes.

c) El establecimiento de mecanismos de evaluación continua que permitan la adaptación de las medidas de fomento contenidas en la Estrategia a la realidad del sector.

4. La Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual deberá ser aprobada por el Consejo de Gobierno y su vigencia será de seis años.

5. Los órganos y entidades a los que hace referencia el apartado 2, en el ámbito de sus respectivas competencias, promoverán el cumplimiento de los objetivos establecidos en el artículo 3 de esta Ley. A tal efecto, y siempre que la naturaleza de la acción lo permita, podrán tomar en consideración las especificidades de la industria cinematográfica y de producción audiovisual, tales como el carácter inmaterial de sus activos; el valor económico de derechos de explotación futuros; la temporalidad de sus contratos y su frecuente vinculación a proyectos temporales; el peso de los mercados internacionales en la explotación comercial de la obra audiovisual y las dificultades de acceso a los mismos; la naturaleza de la coproducción; y otras de análoga naturaleza.

6. Las obligaciones que se establezcan en la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual relacionadas con la radio y la televisión de Andalucía se incluirán en el contrato-programa acordado por el Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía y la Agencia Pública Empresarial de Radio y Televisión de Andalucía.

7. Para la efectiva ejecución de la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual se constituirá una Comisión de seguimiento, de composición paritaria, en la que estarán representadas todas las entidades que formen parte de la misma.

8. La Comisión de seguimiento prevista en el apartado anterior deberá reunirse, al menos, dos veces al año al máximo nivel de representación de los organismos firmantes de la Estrategia.

9. La Comisión de seguimiento de la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual facilitará regularmente, y como mínimo con carácter semestral, al Consejo Asesor de Cinematografía previsto en el artículo 8 de la presente ley, la información que corresponda con el fin de permitir un mejor ejercicio de sus funciones.

Artículo 14. *Fomento de la competitividad empresarial.*

1. Sin perjuicio de las competencias de otras Consejerías, la Consejería competente en materia de cultura, en el marco de la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual, velará por facilitar el acceso de profesionales y empresas del sector a los programas promovidos por otros organismos de la Junta de Andalucía que puedan tener un impacto en los siguientes aspectos:

a) La mejora de la formación y su adecuación a las necesidades del sector, incluido el ámbito de la gestión económica y empresarial, y la adaptación a las tecnologías digitales.

b) La generación y canalización de talento hacia la Industria cinematográfica y audiovisual, la captación de talento nacional e internacional.

c) La innovación y el desarrollo, tanto en el plano estrictamente tecnológico como en el ámbito de la adaptación a nuevos procesos industriales y nuevos procesos de generación de valor.

d) La internacionalización de la actividad inversora y de la actividad comercial.

2. La Consejería competente en materia de cultura velará por la difusión y el mejor conocimiento entre la industria cinematográfica y de producción audiovisual de las medidas de fomento que se desarrollen.

TÍTULO II

De la ordenación administrativa de la actividad cinematográfica y audiovisual

CAPÍTULO I

Registro Andaluz de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales

Artículo 15. *Naturaleza y adscripción.*

1. Se crea el Registro Andaluz de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales como un registro administrativo adscrito a la Consejería competente en materia de cultura.
2. El Registro Andaluz de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales será público y su acceso se regirá por lo dispuesto en el artículo 37 de la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común y por las normas de carácter reglamentario que lo desarrollen, que también determinarán su organización interna, el procedimiento de inscripción y de cancelación, el contenido de la inscripción y sus efectos, así como en su caso, la publicidad de los datos que en él se recojan.

Artículo 16. *Inscripción en el Registro Andaluz de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales.*

1. Se inscribirán en el Registro Andaluz de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales:
 - a) Los titulares de las salas de cine, tengan o no forma empresarial, de acuerdo con la comunicación a la que se refiere el apartado siguiente.
 - b) Las personas físicas o jurídicas que sean titulares de empresas relacionadas con la industria cinematográfica y de producción audiovisual que se encuentren dentro del ámbito de aplicación de esta Ley, cuando así lo soliciten, con alguna de las siguientes finalidades:
 - 1.º Acceder a alguno de los incentivos contemplados en esta Ley.
 - 2.º Solicitar la calificación o el certificado de nacionalidad de una obra cinematográfica.
 - 3.º Acreditar su inscripción en algún procedimiento ante cualquier Administración Pública, cuando dicha Administración no cuente con registro de empresas cinematográficas y audiovisuales propio.
2. Las personas físicas o jurídicas que sean titulares de salas de exhibición cinematográfica radicadas en Andalucía, antes de iniciar su actividad y a los efectos de verificar el cumplimiento de los procedimientos establecidos para el control de asistencia y declaración de rendimientos a los que se refiere el artículo 21, así como de la obligación de cuota de pantalla recogido en el artículo 22, deberán dirigir a la Consejería competente en materia de cultura una comunicación con la relación de todas las salas de cine que explotan. Esta comunicación, cuyo contenido se determinará reglamentariamente, conllevará su inscripción en el Registro Andaluz de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales.
3. Las inscripciones se practicarán de oficio en la sección de actividad que corresponda, en los términos que se determinen reglamentariamente.
4. La Consejería competente en materia de cultura deberá comunicar al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (I.C.A.A.) las inscripciones efectuadas en el Registro Andaluz de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales.
5. Podrán establecerse instrumentos de cooperación con aquellas Comunidades Autónomas que dispongan de registros de empresas cinematográficas y audiovisuales para posibilitar la transmisión de información.

CAPÍTULO II

Certificaciones y autorizaciones

Artículo 17. *Empresas solicitantes.*

1. Las empresas que se encuentren dentro del ámbito de aplicación de esta Ley podrán solicitar de la Consejería competente en materia de cultura la calificación de obras cinematográficas y audiovisuales y el certificado de nacionalidad en los términos previstos en esta Ley.
2. Las calificaciones de obras cinematográficas y audiovisuales y los certificados de nacionalidad otorgados

por otros organismos estatales o autonómicos competentes tendrán validez en todo el territorio de Andalucía.

Artículo 18. *Calificación de obras audiovisuales.*

1. Todas las obras cinematográficas y audiovisuales que pretendan su exhibición, comercialización, difusión o promoción en Andalucía deberán haber recibido la calificación por grupos de edad del público al que van destinadas.
2. Se exceptúan de las prescripciones del presente artículo las obras audiovisuales cuya normativa específica establezca sistemas de autorregulación.
3. El procedimiento para la calificación de las obras cinematográficas o audiovisuales se establecerá reglamentariamente, pudiendo incluirse una calificación específica para aquellas obras que promuevan la igualdad de género.
4. En colaboración con el órgano correspondiente del Ministerio competente en materia de cultura, deberá asignarse un único número de expediente para cada ámbito en que la obra calificada vaya a ser explotada, distinguiendo la explotación en salas de cine de otras formas de distribución.
5. De manera complementaria a la calificación por grupos de edad a la que se refiere el apartado primero de este artículo, podrán establecerse reglamentariamente reconocimientos de carácter cultural o social para su difusión entre el público.
6. La calificación deberá acompañar la publicidad y divulgación al público de la obra audiovisual o cinematográfica con los medios apropiados en cada caso. El órgano competente regulará las obligaciones específicas de quienes realicen actos de comunicación, distribución y comercialización de las obras cinematográficas o audiovisuales, incluida la comunicación a través de Internet.

Artículo 19. *Salas X.*

1. La exhibición pública de las obras cinematográficas o audiovisuales calificadas como X únicamente podrá realizarse en salas identificadas como «sala X». En dichas salas solamente podrán proyectarse obras audiovisuales calificadas como X.
2. Las salas X deberán advertir al público de su carácter mediante la indicación: «sala X» en un lugar visible para el público y, de forma exclusiva, en el rótulo del local. Asimismo estarán obligadas a impedir el acceso a la sala a las personas menores de dieciocho años.
3. La autorización para el funcionamiento de las salas X corresponde a la Consejería competente en materia de cultura, a solicitud de la empresa interesada. La obtención de dicha autorización conlleva la inscripción de la empresa exhibidora en el Registro Andaluz de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales.
4. En los complejos de salas de cine en los que haya salas comerciales y salas X, estas últimas deberán funcionar de forma autónoma e independiente con relación al resto de salas.
5. El procedimiento administrativo para la obtención de la autorización para el funcionamiento de las salas X se establecerá reglamentariamente.

Artículo 20. *Certificado de nacionalidad española de la obra cinematográfica o audiovisual.*

1. La Consejería competente en materia de cultura expedirá, a solicitud de la empresa interesada, el certificado de nacionalidad española respecto de las obras cinematográficas o audiovisuales producidas por empresas que se encuentren en el ámbito de aplicación de esta Ley así como las coproducidas por éstas y por empresas productoras no españolas, siempre que las obras cumplan los requisitos establecidos legalmente para ser consideradas obras de nacionalidad española.
2. La Consejería competente en materia de cultura podrá expedir, a solicitud de la empresa interesada, el certificado de nacionalidad española respecto de las obras cinematográficas o audiovisuales coproducidas por empresas que se encuentren en el ámbito de aplicación de esta Ley y por empresas productoras domiciliadas en otras Comunidades Autónomas, siempre que la aportación de la empresa o empresas

establecidas en Andalucía sea superior a la de las empresas establecidas en otra Comunidad Autónoma. Esta norma se aplicará igualmente en el caso de coproducciones internacionales en las que participen empresas establecidas en Andalucía y empresas establecidas en otra Comunidad Autónoma.

3. El procedimiento de otorgamiento del certificado de nacionalidad española se establecerá reglamentariamente.

Artículo 21. *Coproducción internacional.*

1. La Consejería competente en materia de cultura podrá asumir las funciones que corresponden a las autoridades cinematográficas españolas en materia de aprobación de coproducciones internacionales respecto de las obras cinematográficas o audiovisuales coproducidas por empresas productoras a las que pueda expedir la certificación de nacionalidad en los términos del artículo 20.

2. La aprobación previa del proyecto de coproducción será necesaria para poder obtener el certificado de nacionalidad española de una obra cinematográfica o audiovisual bajo el régimen de coproducción internacional.

3. El procedimiento de aprobación de una coproducción internacional será establecido reglamentariamente.

CAPÍTULO III

Normas relativas a la exhibición

Artículo 22. *Control de rendimientos y asistencia.*

1. Las empresas exhibidoras, por sí mismas o a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual, estarán obligadas a acreditar documentalmente el número de espectadores y espectadoras de la sala de cine y de sus distintas sesiones y versiones lingüísticas, en su caso, así como los rendimientos obtenidos en relación con cada obra cinematográfica, con el fin de servir de soporte a la actuación administrativa, a la función estadística y al ejercicio de derechos legítimos de los particulares.

2. Reglamentariamente se establecerán los sistemas de expedición física o electrónica de títulos de acceso a las salas de cine, así como los datos que deberán contener, y los formatos autorizados de control y conservación de datos de asistencia y rendimientos, sin perjuicio de las normas vigentes en materia de expedición de entradas y localidades por los organizadores de espectáculos públicos y actividades recreativas.

3. La empresa exhibidora deberá comunicar al órgano competente, en los términos que se determine reglamentariamente, la suspensión de la proyección de la obra cinematográfica anunciada en caso de encontrarse la sala de cine completamente vacía al tiempo previsto de inicio de la sesión.

4. Cada sala de cine deberá funcionar de acuerdo con el régimen de temporada declarado y ser explotada por los titulares que así lo hayan comunicado al Registro Andaluz de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales de acuerdo con los términos que se determinen reglamentariamente.

5. La Consejería competente en materia de cultura podrá establecer acuerdos de colaboración con entidades públicas o privadas para la correcta aplicación de lo dispuesto en este artículo, en particular en materia de gestión de datos.

Artículo 23. *Cuota de pantalla y protección de derechos de terceros.*

1. Las empresas exhibidoras deberán respetar las obligaciones de cuota de pantalla establecidas por la normativa aplicable.

2. Se prohíbe la grabación de toda obra cinematográfica proyectada en una sala de cine o en cualquier otro recinto abierto al público, cualesquiera que sean las condiciones o restricciones de acceso.

3. Las empresas exhibidoras, y las personas físicas o jurídicas responsables de una sala de cine o de cualesquiera locales donde se proyecten obras cinematográficas deberán velar por evitar en la sala las grabaciones a las que se refiere el apartado 2, a cuyo fin deberán advertir a los espectadores de dicha

prohibición y podrán prohibirles la introducción de cámaras y de cualquier otro tipo de instrumento destinado a grabar la imagen o el sonido. Asimismo, comunicarán a los titulares de las obras cualquier intento de grabación de las mismas.

Artículo 24. *Defensa de la competencia.*

La Consejería competente en materia de cultura deberá poner en conocimiento del organismo autonómico o estatal competente en materia de defensa de la competencia los actos, acuerdos, o elementos de hecho de los que tenga conocimiento que supongan indicios de que existe una restricción a la libre competencia en el ámbito de la distribución y la exhibición cinematográfica. En particular, se considerará un indicio la exigencia de contratación de obras cinematográficas por lotes, de forma que una empresa exhibidora se vea obligada a la contratación de determinadas obras para poder acceder a la contratación de otra u otras.

Artículo 25. *Proyecciones públicas.*

En los términos que se determinen reglamentariamente, las Administraciones Públicas que realicen proyecciones cinematográficas de carácter gratuito o con un precio simbólico no podrán incluir en su programación obras cinematográficas dentro del término de doce meses desde su estreno en salas de cine, salvo en los casos en que, desde las entidades representativas de los exhibidores cinematográficos y del sector videográfico, se comunique a dichas Administraciones que no existe un perjuicio en la actividad comercial de las mismas.

CAPÍTULO IV

Medios electrónicos, informáticos y telemáticos

Artículo 26. *Uso de medios electrónicos, informáticos y telemáticos.*

1. En el marco de lo establecido en materia de política de firma electrónica y de certificados por la Administración de la Junta de Andalucía, la Consejería competente en materia de cultura promoverá el uso de los medios electrónicos, informáticos y telemáticos en las actuaciones administrativas derivadas de la aplicación de esta Ley, con pleno respeto al derecho a la protección de datos de carácter personal en los términos establecidos por la legislación aplicable en la materia, en las demás leyes específicas que regulan el tratamiento de la información y en sus normas de desarrollo.
2. La Consejería competente en materia de cultura podrá establecer, en el marco de las políticas estratégicas de aplicación de las tecnologías de la información y de las comunicaciones en la Administración Pública de la Junta de Andalucía, la obligatoriedad del uso de los medios electrónicos, informáticos y telemáticos, tanto en los procedimientos tramitados por los órganos de la propia Consejería, como por los organismos y entidades dependientes de la misma.

TÍTULO III

Medidas de fomento de la industria cinematográfica y audiovisual

CAPÍTULO I

Disposiciones Generales

Artículo 27. *Fines de las políticas de fomento.*

1. La Consejería competente en materia de cultura promoverá un marco de financiación que favorezca el desarrollo de medidas de fomento dirigidas a la industria cinematográfica y de producción audiovisual, de acuerdo con la disponibilidad presupuestaria vigente.
2. Las medidas de fomento a las que hace referencia el apartado anterior se dirigirán a la consecución de

los fines siguientes:

- a) Incentivar y apoyar la creación, desarrollo y producción cinematográfica y audiovisual.
- b) Facilitar la distribución, promoción y acceso a festivales y mercados de las obras cinematográficas y audiovisuales.
- c) Mejorar las condiciones de exhibición cinematográfica, así como nuevas formas de explotación de las salas de cine, y la creación de nuevos públicos.
- d) Promover la alfabetización mediática y cinematográfica especialmente en el entorno escolar, así como la formación en la industria audiovisual y cinematográfica.
- e) Fomentar la atracción de rodajes cinematográficos y audiovisuales en los municipios de Andalucía.
- f) Conservar, promover y difundir el patrimonio cinematográfico y audiovisual de Andalucía.
- g) Promover activamente la igualdad de género.
- h) Facilitar el acceso de personas con discapacidad a las obras cinematográficas y audiovisuales.
- i) Fomentar el descubrimiento y consolidación de nuevos talentos creativos e interpretativos en la industria cinematográfica y audiovisual.
- j) Fomentar el asociacionismo que promueva la puesta en valor la difusión, la promoción y la educación relacionadas con la actividad cinematográfica y audiovisual.
- k) Promover e impulsar nuevas ventanas de acceso al cine a través de las nuevas tecnologías.

3. La Consejería competente en materia de cultura velará por la difusión y el mejor conocimiento entre la industria cinematográfica y audiovisual de las medidas de fomento que se desarrollen.

4. El establecimiento de las medidas de fomento reguladas por esta Ley se determinará reglamentariamente, debiendo adecuarse al régimen jurídico que sea de aplicación, en atención al tipo de medida de que se trate, y teniendo especialmente en consideración la normativa vigente en materia de transparencia pública.

5. Las ayudas en que puedan concretarse las medidas de fomento establecidas en esta Ley podrán configurarse total o parcialmente como reembolsables, en consideración a los resultados alcanzados en la ejecución de las respectivas actuaciones y en los términos establecidos en el Texto Refundido de la Ley General de Hacienda Pública de la Junta de Andalucía.

Artículo 28. *Territorialización del gasto.*

Las bases reguladoras de las medidas de fomento establecidas en esta Ley podrán concretar obligaciones de gasto en el territorio de la Comunidad Autónoma de Andalucía, respetando los límites fijados por la normativa comunitaria.

Artículo 29. *Requisitos de las personas y entidades beneficiarias.*

1. Podrán acceder a las medidas de fomento previstas en esta Ley las personas físicas o jurídicas que cumplan los requisitos establecidos en esta Ley y en la normativa en materia de subvenciones cuando tengan su domicilio social en Andalucía, así como las domiciliadas en el resto de España o en un Estado miembro de la Unión Europea o asociado al Espacio Económico Europeo.

2. Las bases reguladoras aplicables podrán establecer excepciones a los requisitos establecidos por el apartado anterior en los incentivos a obras cinematográficas con un elevado presupuesto, con una proyección internacional acreditada o con un especial interés artístico o cultural. No puede entenderse, en ningún caso, que una producción tiene un elevado presupuesto si éste es inferior a la media resultante de los presupuestos de producciones subvencionadas durante el año anterior al de la publicación de la correspondiente convocatoria.

3. No podrán beneficiarse de las medidas de fomento establecidas por la presente ley las personas físicas o jurídicas que incurran en cualquiera de las condiciones de exclusión reguladas por la normativa aplicable en materia de ayudas públicas y subvenciones, incluyendo aquellos supuestos de empresas que hayan sido sancionadas o condenadas por resolución administrativa o sentencia judicial firme por incurrir en

incumplimiento de Convenio Colectivo u otras actuaciones que supongan una mala práctica en materia laboral.

4. Los requisitos de las personas o entidades beneficiarias de subvenciones deberán ajustarse a lo dispuesto en el artículo 13 de la Ley 38/2003, de 17 de noviembre, General de Subvenciones y en el artículo 116 del Texto Refundido de la Ley General de la Hacienda Pública de la Junta de Andalucía, salvo que por la naturaleza de la subvención se exceptúe por sus bases reguladoras.

Artículo 30. *Condiciones de acceso a las medidas de fomento.*

1. Reglamentariamente se establecerán las condiciones de acceso a las medidas de fomento a la cinematografía y a la producción audiovisual previstas en el título III de esta Ley, así como la forma de designación de las comisiones de evaluación de los proyectos y acciones susceptibles de financiación.

2. En todo caso se establecerán mecanismos de evaluación profesional, que podrán incluir la participación de personas expertas, nacionales o extranjeras, adaptados a la naturaleza del incentivo o medida de fomento de que se trate, con el fin de garantizar la máxima imparcialidad, equidad y transparencia en la toma de decisiones y la mayor eficacia en los resultados.

3. El Órgano competente de la Junta de Andalucía podrá suscribir acuerdos con entidades de crédito y de garantía de crédito, nacionales o europeas, públicas o privadas, que incluyan aportaciones o compromisos financieros en el marco de la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual, con el fin de incrementar el acceso al crédito a empresas susceptibles de fomento y apoyo según lo dispuesto en este título.

Artículo 31. *Exclusiones.*

No podrán ser objeto de las medidas de fomento previstas en la presente ley las siguientes obras cinematográficas o audiovisuales:

- a) Las producidas exclusivamente por prestadores de servicios de televisión o de otras empresas prestadoras de servicios de comunicación audiovisual.
- b) Las de contenido esencialmente publicitario y las de propaganda política.
- c) Las que hayan obtenido la calificación X.
- d) Las que vulneren la normativa sobre cesión de derechos de propiedad intelectual.
- e) Las que sean constitutivas de delito.
- f) Aquellas cuyos contenidos promuevan estereotipos o valores sexistas, o que supongan una vulneración de la normativa vigente en materia de igualdad de género.
- g) Las financiadas íntegramente por Administraciones Públicas.

Artículo 32. *Criterios comunes de evaluación de actuaciones o proyectos.*

Salvo cuando resulte manifiestamente inaplicable en atención a la naturaleza misma del incentivo, y así se justifique expresamente en las correspondientes bases reguladoras, entre los criterios generales de ponderación deberán incluirse los siguientes:

- a) La valoración de actuaciones de efectiva consecución de la igualdad de género por parte de las entidades solicitantes, en aplicación de lo establecido en el artículo 13.1 de la Ley 12/2007, de 26 de noviembre, para la Promoción de la Igualdad de Género en Andalucía y en el artículo 26 de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la Igualdad Efectiva de Hombres y Mujeres.
- b) La valoración de empleos, estables o temporales, creados en Andalucía por la entidad solicitante, y de empleos susceptibles de creación por el proyecto o actividad objeto de la solicitud.
- c) La valoración de las inversiones y gastos en Andalucía directamente resultantes del proyecto o actividad objeto de la solicitud, sin que en ningún caso pueda condicionarse la concesión a un gasto en el territorio de la Comunidad Autónoma superior al 160% del importe concedido.
- d) La valoración de actuaciones que incluyan la perspectiva de discapacidad.

- e) La valoración de actuaciones innovadoras, relacionadas con las nuevas tecnologías, que promuevan nuevos modelos empresariales.

CAPÍTULO II

Cartera de recursos para la financiación de la cinematografía y la producción audiovisual

Artículo 33. *Cartera de recursos.*

1. La Consejería competente en materia de cultura, en el marco de la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual a la que hace referencia el artículo 13, aglutinará los recursos económicos disponibles con la finalidad de articular las medidas para el fomento de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual previstas en la presente ley.

2. Al desarrollo de medidas para el fomento de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual podrán destinarse los recursos siguientes:

- a) Los recursos procedentes del presupuesto de la Consejería competente en materia de cultura, incluido el Fondo de apoyo a las pymes culturales creado por la Ley 3/2008, de 23 de diciembre, del Presupuesto de la Comunidad Autónoma de Andalucía para el año 2009.
- b) Otros recursos con cargo a los Presupuestos de la Junta de Andalucía.
- c) Recursos procedentes de la Administración general del Estado para el fomento, promoción y protección de la cinematografía y la producción audiovisual cuya gestión corresponda a la Junta de Andalucía conforme a los acuerdos de colaboración que se establezcan.
- d) Recursos derivados de las operaciones, rendimientos financieros, la venta o liquidación de sus inversiones, beneficios de coproducciones cinematográficas, y demás recursos que se generen o capitalicen.
- e) Donaciones, transferencias y aportaciones nacionales o internacionales que reciba en dinero y bienes.
- f) Recursos que se deriven de las sanciones, intereses, recargos y otros que se impongan de conformidad con esta Ley.
- g) Ingresos que resulten de la venta de las ediciones, publicaciones y otros materiales producidos en el ámbito de aplicación de la presente ley.
- h) Ingresos por impuestos o tasas de nueva creación
- i) Cualquier otro recurso que se asigne en virtud de lo dispuesto en la normativa sectorial o reguladora de la Hacienda Pública de la Junta de Andalucía.

3. En todo caso, y respecto de un mismo ejercicio presupuestario, deberá destinarse un mínimo de un 50% de los recursos disponibles al desarrollo de las medidas de fomento de la creación, desarrollo y producción cinematográfica y audiovisual previstas en la presente ley.

CAPÍTULO III

Fomento de la creación, desarrollo y producción cinematográfica y audiovisual

Artículo 34. *Ayudas a la creación, desarrollo y producción cinematográfica y audiovisual.*

1. Podrán establecerse ayudas destinadas a la creación, el desarrollo y la producción de obras audiovisuales, incluida la escritura de guiones, en los términos y de conformidad con los requisitos que se establezcan reglamentariamente, en el marco de la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual.

2. En particular, podrán concederse subvenciones a la producción de cortometrajes, así como a proyectos audiovisuales que desarrollen nuevos lenguajes, formatos y géneros audiovisuales, incluidas obras de carácter interactivo.

3. En el caso de las obras cinematográficas, el órgano competente podrá restringir el acceso a subvenciones a las obras de nuevos realizadores, las de animación y los documentales, y aplicar a las demás obras cinematográficas el régimen de coproducción del artículo 35 de esta Ley.

4. Las empresas productoras beneficiarias de financiación a la producción audiovisual o cinematográfica deberán entregar a la Consejería competente en materia de cultura una copia de la obra cinematográfica o audiovisual objeto de la ayuda, y deberán autorizar al Órgano competente a difundir la obra en actividades no comerciales, siempre que no se interfiera en la normal explotación de la misma.

5. Entre los criterios objetivos de ponderación de las ayudas al desarrollo y producción de obras audiovisuales deberán incluirse, en la proporción y en los términos que se determinen reglamentariamente:

- a) El valor artístico y cultural de la obra cinematográfica y audiovisual
- b) La vinculación del proyecto con la realidad y diversidad social, histórica, geográfica o cultural de Andalucía.
- c) La inversión de recursos y el gasto previsto en Andalucía.
- d) El previsible rendimiento económico a obtener con la explotación comercial de la obra audiovisual y con su presencia en diversos canales de difusión.
- e) La capacidad de proyección internacional de la obra audiovisual.
- f) La contribución a las políticas de fomento de la igualdad de género.
- g) La renta y el patrimonio de los solicitantes.

6. Con excepción de las ayudas a la elaboración de guiones, al desarrollo, a la distribución o la promoción, en ningún caso podrán establecerse subvenciones destinadas a partes específicas del presupuesto de producción de una obra audiovisual, de forma que cualquier ayuda concedida deberá poder contribuir a su presupuesto total.

7. Podrán acceder a las ayudas a la producción aquellas obras cuyo rodaje (o la animación principal, en el caso de las obras de animación) no haya comenzado en el momento de su evaluación y cuyo rodaje (o la animación principal) se inicie en el período máximo de seis meses desde la aprobación de la financiación. Reglamentariamente podrán establecerse supuestos de excepción a esta regla.

Artículo 35. Coproducción de obras cinematográficas.

1. Reglamentariamente se articulará la posibilidad de contribuir a la financiación de obras cinematográficas, incluidas las de animación y los documentales, mediante la suscripción de acuerdos de coproducción con empresas productoras independientes, con cargo a la Cartera de recursos para la financiación de la cinematografía y la producción audiovisual.

2. El acceso a la financiación pública por vía de coproducción en los términos de este artículo será incompatible con la financiación de ese mismo proyecto por la vía de ayudas.

3. La decisión de participar en la coproducción de una obra cinematográfica, respetando los principios de publicidad y concurrencia, deberá estar precedida de una evaluación objetiva y razonada del proyecto, que deberá incluir los criterios de evaluación establecidos en esta Ley.

4. El acuerdo de coproducción establecerá el derecho a retener un porcentaje sobre los derechos de explotación de la obra cinematográfica equivalente a la parte correspondiente a los recursos aportados y respecto del presupuesto total de producción de la obra cinematográfica.

5. En el acuerdo de coproducción deberá establecerse la obligación contractual de las empresas coproductoras, de reembolsar el importe de los beneficios netos resultantes de la explotación de la obra cinematográfica en cualquier territorio y formato, así como de cualquier producto derivado de la obra hasta el límite máximo del 110% del importe total de la aportación pública realizada.

6. Reglamentariamente se establecerán los costes que podrán deducirse del beneficio neto a efectos de la aplicación de este artículo, así como las obligaciones de información financiera y de transmisión documental necesarias para su plena efectividad.

CAPÍTULO IV

Fomento de la distribución, promoción y acceso a mercados

Artículo 36. *Ayudas a la distribución y promoción.*

1. Podrán establecerse ayudas con el fin de facilitar la actividad de distribución cinematográfica y de promoción de las empresas distribuidoras independientes que operen en Andalucía, en los términos que se determinen reglamentariamente.
2. Las ayudas podrán destinarse, incluso con carácter experimental y selectivo, al apoyo a la utilización de nuevas plataformas de distribución on line, así como de nuevos formatos o modelos de negocio en el ámbito de la distribución audiovisual y cinematográfica.
3. Entre los criterios específicos de ponderación de las ayudas deberán incluirse:
 - a) El valor cultural y artístico de las obras distribuidas en el período al que se refiera la convocatoria.
 - b) La contribución al fortalecimiento de la competitividad de la entidad solicitante.
 - c) El ámbito territorial en el que se vayan a distribuir.
 - d) El esfuerzo acreditado de la entidad solicitante en la promoción de obras cinematográficas y audiovisuales andaluzas, españolas y europeas.
 - e) La existencia de acuerdos de colaboración entre empresas andaluzas del sector para la ejecución de los proyectos.
 - f) La incorporación de nuevas tecnologías en la distribución y las adopción de medidas que faciliten el acceso a las películas para las personas con discapacidad.
 - g) En el supuesto del párrafo segundo de este artículo, los resultados obtenidos por proyectos o acciones semejantes en otros territorios en España o en el extranjero.
 - h) La innovación y el desarrollo de actuaciones que supongan nuevos modelos empresariales.

Artículo 37. *Apoyo a la presencia en mercados nacionales e internacionales.*

1. La Consejería competente en materia de cultura, en su labor de promoción cultural en el exterior, facilitará y promoverá la presencia y difusión de las obras cinematográficas y audiovisuales producidas total o parcialmente en Andalucía, en festivales y en otros eventos y mercados nacionales e internacionales.
2. El apoyo a que se refiere este artículo podrá articularse mediante ayudas a la promoción y acceso al mercado de obras audiovisuales específicas, así como mediante acciones directas articuladas en el marco de la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual, destinadas al beneficio conjunto de la producción andaluza reciente.
3. Las ayudas públicas buscarán la máxima eficacia de los recursos disponibles, combinando la acción directa en el exterior con la mejor utilización de las tecnologías de la información o con otras acciones tales como misiones inversas de programadores o agentes internacionales, y procurando la complementariedad con otras acciones que pudieran ser desarrolladas por otras administraciones.
4. Reglamentariamente se establecerán los requisitos, las posibles personas beneficiarias y los gastos materiales o de asesoría que puedan ser objeto de ayuda, distinguiendo en todo caso el apoyo a la acción comercial destinada a facilitar el acceso de una obra audiovisual a los mercados internacionales, del apoyo a la presencia en festivales cinematográficos relevantes.
5. Las bases reguladoras de las ayudas a la presencia de obras cinematográficas y audiovisuales en mercados internacionales tomarán en consideración, a efectos de la evaluación, la importancia de la actividad de los agentes de ventas en el proceso de comercialización internacional de obras con mayor capacidad de audiencia, así como la necesidad de una planificación profesional que acompañe a la acción exportadora.
6. El apoyo a la presencia de obras cinematográficas y audiovisuales en mercados y festivales podrá incluir ayudas destinadas específicamente a proyectos de obras cinematográficas que estén en fase de postproducción, con el fin de facilitar su captación de recursos y completar su finalización.

CAPÍTULO V**Fomento de la exhibición, difusión y creación de nuevos públicos**

Artículo 38. *Ayudas a la reconversión y mejora de salas de cine.*

Podrán establecerse ayudas destinadas a la adaptación tecnológica de las salas de cine en los términos y de conformidad con los requisitos que se establezcan reglamentariamente.

Artículo 39. *Creación de la Red Cultural de Salas de Cine de Andalucía.*

1. La Consejería competente en materia de cultura establecerá un programa concertado con los propietarios de salas de cine privadas y públicas con el fin de crear la Red Cultural de Salas de Cine de Andalucía, cuya finalidad principal será difundir las obras audiovisuales andaluzas y europeas, favorecer la creación de nuevos públicos y el acceso de la ciudadanía andaluza a una oferta cinematográfica más amplia y plural.
2. La Red cultural de salas de cine estará formada por las salas de cine públicas y privadas que voluntariamente se adhieran a ella en la forma y condiciones que se establezca en el desarrollo de esta Ley.
3. Las salas de cine integradas en la Red Cultural de Salas de Cine de Andalucía deberán cumplir la normativa aplicable a la actividad de exhibición cinematográfica.

Artículo 40. *Promoción de nuevos públicos.*

1. Podrán establecerse subvenciones para fomentar la cultura cinematográfica y la formación y atracción de nuevos públicos a las salas de cine, especialmente entre el público infantil y juvenil, así como entre colectivos con difícil acceso a la cultura cinematográfica.
2. Reglamentariamente se determinarán los requisitos y condiciones de las medidas a las que se refiere este artículo, que también, deberán hacer posible el apoyo público a proyectos de carácter interdisciplinar y abiertos a la colaboración y participación de entidades de diversa naturaleza, tales como empresas de producción, distribución y de exhibición, centros culturales, entidades sociales activas en materia de juventud, entre otros.

CAPÍTULO VI**Impulso de la alfabetización mediática y formación****Artículo 41.** *Alfabetización y formación mediática y cinematográfica.*

1. La Consejería competente en materia de cultura promoverá la alfabetización mediática y cinematográfica de personas en edad escolar y facilitará la accesibilidad desde el sistema educativo a las obras cinematográficas y audiovisuales. A tal efecto podrá establecer o incentivar programas de difusión y formación cinematográfica, incluida la formación de profesorado, así como acciones divulgativas en favor del respeto a los derechos de la propiedad intelectual, en coordinación y dentro del estricto respeto de las competencias de la Consejería competente en materia de Educación.
2. El órgano competente impulsará y facilitará, dentro del marco de sus competencias, la mejora de la formación en materia cinematográfica y audiovisual, tanto de nuevos profesionales como la formación continuada, en coordinación y colaboración con instituciones formativas públicas y privadas, y atendiendo a la realidad de las necesidades de la industria cinematográfica y audiovisual.
3. El órgano competente, en el marco de la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual, promoverá un plan de formación específico para la elaboración de contenidos con perspectiva de género que transmitan o promuevan valores y comportamientos igualitarios.

CAPÍTULO VII**Apoyo a los rodajes y la difusión internacional****Artículo 42.** *Rodaje de obras cinematográficas y audiovisuales.*

1. La Consejería competente en materia de cultura contribuirá en el marco de sus competencias a fomentar la atracción de rodajes cinematográficos y audiovisuales en los municipios de Andalucía. A tal efecto promoverá la coordinación y la mejor comunicación entre las entidades y organismos públicos y privados, municipales, provinciales o autonómicos, cuya acción profesional, empresarial o administrativa pueda facilitar la prestación de servicios audiovisuales y otros servicios conexos.
2. Podrán establecerse ayudas destinadas a la mejor difusión internacional de las oportunidades de rodaje en Andalucía, en los términos que se desarrollen reglamentariamente.

CAPÍTULO VIII

Otras acciones de apoyo y protección

Artículo 43. *Acción honorífica de la Junta de Andalucía.*

La Administración de la Junta de Andalucía podrá establecer premios, honores y recompensas a personas y entidades, públicas y privadas del ámbito de la industria cinematográfica y audiovisual en reconocimiento a los méritos que específicamente se determinen.

Artículo 44. *Documentos cinematográficos y audiovisuales integrantes del Patrimonio Histórico de Andalucía.*

Los documentos cinematográficos y audiovisuales en cualquier formato o contexto tecnológico que posean, por origen, antigüedad o valor interés para la Comunidad Autónoma serán declarados y protegidos con arreglo a lo establecido en la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía y normativa que la desarrolle. Reglamentariamente podrán establecerse las normas que garanticen, promuevan y fomenten su recuperación, preservación, conservación, acceso y difusión.

Artículo 45. *Filmoteca de Andalucía.*

La Filmoteca de Andalucía velará por la protección, preservación, exhibición y difusión del patrimonio cinematográfico y audiovisual de Andalucía, con especial atención al producido en la Comunidad Autónoma o directamente relacionado con ésta, cualquiera que sea su formato o soporte. Asimismo, contribuirá a la salvaguarda de dicho patrimonio a fin de preservar la diversidad cultural en Andalucía sin perjuicio de las competencias y funciones de otras entidades e instituciones.

Artículo 46. *Red de archivos.*

La Consejería competente en materia de cultura impulsará la constitución de una red de archivos de Andalucía, que tengan entre sus fines la conservación de la producción cinematográfica y audiovisual. Esta red se regirá por las normas que se establezcan en su correspondiente reglamento de funcionamiento.

CAPÍTULO IX

Accesibilidad y no discriminación

Artículo 47. *No discriminación por razón de discapacidad* .

1. La Consejería competente en materia de cultura promoverá, en el ámbito de sus competencias y dentro del ámbito de aplicación de esta Ley, que las obras cinematográficas y audiovisuales sean accesibles a las personas con discapacidad física o sensorial, procurando velar por que dichas personas puedan hacer un uso regular y normalizado de los medios audiovisuales, sin ser objeto de discriminación.
2. Podrán establecerse ayudas a la incorporación de sistemas de audio descripción para personas con

discapacidad visual y de sistemas especiales de subtitulación que permitan a las personas sordas o con discapacidad auditiva la comprensión de las obras cinematográficas y audiovisuales.

3. La concesión de incentivos a la reconversión y mejora de salas de cine deberá atender a la incorporación en las salas de sistemas que faciliten el acceso de las personas con discapacidad a las obras cinematográficas.

4. La Consejería competente en materia de cultura deberá colaborar con los órganos de las Administraciones Públicas o las entidades privadas que incluyan entre sus objetivos el de impulsar propuestas para mejorar la accesibilidad de las obras cinematográficas a las personas con discapacidad.

5. Las empresas exhibidoras, las empresas distribuidoras y quienes asuman la responsabilidad de la divulgación y promoción de la programación de las salas de cine deberán informar al público acerca de las condiciones de accesibilidad tanto del complejo cinematográfico como de las obras cinematográficas que exhiban, con el fin de que los usuarios puedan disponer de esta información con suficiente antelación.

6. Las salas de cine de nueva creación, en los términos establecidos por la normativa vigente en materia de accesibilidad, deberán reservar un mínimo del tres por ciento de sus localidades, con un mínimo de dos, para su uso por espectadores en silla de ruedas o con algún tipo de discapacidad física que les impida sentarse en las butacas. Cuando de la operación del cálculo del porcentaje del tres por ciento resultaren decimales, se redondeará a la unidad siguiente.

7. La persona con discapacidad tendrá derecho a adquirir conjuntamente con su localidad, otra más próxima que posibilite su asistencia por la persona que pudiera acompañarle. En el supuesto de existir localidades de distinto precio en una misma sala, de poder elegir, se pagará por la que efectivamente se ocupe. De no poder realizar esta elección, se pagará por la de menor precio a la venta.

TÍTULO IV

Régimen Sancionador y Función Inspectora

CAPÍTULO I

Disposiciones Generales

Artículo 48. *Competencia y procedimiento.*

1. El ejercicio de la potestad sancionadora corresponde a la Consejería competente en materia de cultura, en los casos y formas establecidos por esta Ley.

2. La imposición de las sanciones tipificadas en esta Ley se efectuará mediante expediente administrativo que será tramitado conforme a lo previsto en el capítulo II del título IX de la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común, o normativa que la sustituya, sin perjuicio de las especialidades que se establezcan en esta Ley y en sus disposiciones de desarrollo.

Artículo 49. *Función inspectora.*

1. Corresponderá a la Consejería competente en materia de cultura la función inspectora sobre el cumplimiento de los deberes y obligaciones establecidos en la presente ley y en sus normas de desarrollo, sin perjuicio de las competencias y funciones inspectoras de otras Consejerías y Administraciones Públicas en materia de espectáculos públicos, actividades recreativas y establecimientos públicos.

2. Son funciones de la Inspección:

- a) Verificar el cumplimiento de las disposiciones legales de ordenación administrativa de la actividad cinematográfica determinadas en el Capítulo tercero del título II de esta Ley.
- b) Comprobar las reclamaciones y denuncias sobre presuntas infracciones o irregularidades en el ámbito de aplicación de esta Ley.
- c) Cualquier otra que se establezca en las disposiciones reglamentarias de desarrollo de esta Ley.

3. La Consejería competente en materia de cultura, en los supuestos que la actividad de inspección así lo requiera y se justifique motivadamente por resultar precisa la personación en el domicilio social o locales de las personas físicas o jurídicas obligadas al cumplimiento de las obligaciones establecidas en la presente ley, podrá habilitar al personal funcionario para ejercer esta función inspectora.

4. En el ejercicio de sus funciones, las personas funcionarias habilitadas para el desempeño de funciones de inspección, tendrán la condición de agentes de la autoridad, y como tales gozarán de la protección y atribuciones establecidas en la normativa vigente. Para el cumplimiento de sus funciones deberán exhibir la correspondiente acreditación y podrán solicitar la colaboración y cooperación de los servicios de inspección dependientes de otras Consejerías y Administraciones públicas en los términos previstos legalmente.

Artículo 50. *Responsabilidad y prescripción.*

1. Serán responsables de las infracciones administrativas en materia cinematográfica o audiovisual las personas físicas o jurídicas, públicas o privadas, que por acción u omisión incurran en los supuestos tipificados como infracción en esta Ley. Asimismo, serán responsables subsidiariamente los administradores o administradoras de las personas jurídicas que no realicen los actos necesarios que fueren de su incumbencia para el cumplimiento de las obligaciones infringidas, adoptasen acuerdos que hicieran posibles los incumplimientos o consintieren el de quienes de ellos dependan.

2. Las infracciones muy graves prescribirán a los dos años, las graves prescribirán al año y las leves a los seis meses. Los plazos empezarán a computarse a partir del día en que se hubieren cometido.

3. Las sanciones impuestas por infracciones muy graves prescribirán a los tres años, las impuestas por infracciones graves prescribirán a los dos años, y las impuestas por infracciones leves al año, computándose dichos plazos a partir del día siguiente a aquel en que adquiriera firmeza la resolución por la que se impone la sanción.

4. Interrumpirá la prescripción la iniciación, con conocimiento de la persona interesada, del procedimiento sancionador, reanudándose el plazo de prescripción si el expediente sancionador estuviera paralizado durante más de un mes por causa no imputable al presunto responsable.

CAPÍTULO II

Infracciones y Sanciones

Artículo 51. *Infracciones.*

1. Las infracciones de las obligaciones previstas por la presente ley se clasifican en muy graves, graves y leves.

2. Son infracciones muy graves:

- a) El incumplimiento de la cuota de pantalla en porcentaje superior al 60 por 100, referido al número de sesiones de exhibición de obras cinematográficas comunitarias que corresponde proyectar en cada sala en aplicación de la normativa aplicable.
- b) El incumplimiento de las obligaciones establecidas en el artículo 19 relativas a las salas X.
- c) La falsedad o manipulación de los datos de rendimiento de las obras cinematográficas reflejadas en las declaraciones a las que se refiere el artículo 22, cuando no sean constitutivos de ilícito penal.
- d) La reiteración de infracciones graves. Se entenderá que existe reiteración por comisión en el término de un año de más de una infracción grave cuando así haya sido declarado por resolución firme.

3. Son infracciones graves:

- a) El incumplimiento de la cuota de pantalla en porcentaje igual o inferior al 60 por 100 y superior al 30 por 100, referido al número de sesiones de exhibición de obras cinematográficas comunitarias que corresponde proyectar en cada sala en aplicación de la normativa aplicable.
- b) Comercializar o difundir obras cinematográficas o audiovisuales sin que hayan sido objeto de calificación por grupos de edad, de acuerdo con el artículo 18.

c) El incumplimiento, por acción u omisión, de las obligaciones de utilización de billetes reglamentarios y emisión de declaraciones a las que se refiere el artículo 22 cuando impidan el control del rendimiento de las obras cinematográficas exhibidas y los retrasos injustificados en la remisión de las mencionadas declaraciones superiores a un mes sobre los plazos que se establezcan reglamentariamente.

d) La comisión, en el término de un año, de más de una infracción leve, cuando así haya sido declarado por resolución firme.

4. Son infracciones leves:

a) El incumplimiento de la cuota de pantalla en porcentaje igual o inferior al 30 por 100, referido al número de sesiones de exhibición de obras cinematográficas comunitarias que corresponde proyectar en cada sala en aplicación de la normativa aplicable.

b) El incumplimiento, por acción u omisión, de las obligaciones previstas por el artículo 18 relativas a la publicidad de la calificación de las obras cinematográficas y audiovisuales.

c) Los incumplimientos, por acción u omisión, de las obligaciones relativas al control del rendimiento de las obras cinematográficas exhibidas cuando no sean infracción muy grave o grave.

Artículo 52. Sanciones.

1. A las infracciones tipificadas en el artículo 51 le corresponderán las sanciones siguientes:

a) Las infracciones muy graves serán sancionadas con multa de 40.001 a 75.000 euros.

b) Las infracciones graves serán sancionadas con multa de 4.001 a 40.000 euros.

c) Las infracciones leves serán sancionadas con apercibimiento o multa de hasta 4.000 euros.

2. Las infracciones tipificadas en la Ley 38/2003, de 17 de noviembre, General de Subvenciones, serán sancionadas de acuerdo con lo previsto en la misma.

Artículo 53. Graduación de las sanciones.

La cuantía de las sanciones establecidas en el artículo 52 deberán graduarse teniendo en cuenta las siguientes circunstancias:

a) La naturaleza de los perjuicios causados.

b) La existencia de intencionalidad o negligencia en la comisión de la infracción.

c) La reincidencia.

d) El porcentaje de incumplimiento de la cuota de pantalla, en el caso de las infracciones fijadas por los artículos 51.2, apartado a), 51.3, apartado a) y 51.4, apartado a).

e) La recaudación de la sala de exhibición cinematográfica y el número de habitantes de la población, si procede.

Disposición Adicional Única. Formulación de la Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual.

La Estrategia andaluza para el impulso de la industria cinematográfica y de la producción audiovisual deberá formularse en el plazo de doce meses a partir de la entrada en vigor de la presente ley.

Disposición Transitoria Única. Vigencia de las disposiciones reglamentarias.

Hasta tanto no se desarrolle reglamentariamente lo dispuesto en esta Ley, continuarán en vigor las actuales disposiciones reglamentarias en todo lo que no se oponga o contradiga lo dispuesto en la misma.

Disposición Final Primera. Desarrollo reglamentario.

El desarrollo reglamentario de esta Ley se llevará a efecto de acuerdo con lo dispuesto en los artículos 112 y 119.3 del Estatuto de Autonomía para Andalucía y el artículo 44 de la Ley 6/2006, de 24 de octubre, del Gobierno de la Comunidad Autónoma de Andalucía.

Disposición Final Segunda. *Entrada en vigor.*

La presente ley entrará en vigor en el plazo de xxxxxxxx desde el día de su publicación en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía.